SEÑORES DE LOS IMPERIOS DEL SOL

©Copyright y edición
[illegible]
Hecho el depósito legal
en la Biblioteca Nacional del Perú
N.º [illegible]
Impresión: Asunina S.A.
Francisco Lazo 1500, Lima 14, Perú

SEÑORES DE LOS IMPERIOS DEL SOL

Krzysztof Makowski
COMPILADOR

KRZYSZTOF MAKOWSKI
DONALD A. PROULX
JOHN W. JANUSEK
MARIUSZ ZIÓŁKOWSKI
GARY URTON
TERENCE D'ALTROY
JOSÉ OCHATOMA / MARTHA CABRERA
ALEXEI VRANICH
KATHARINA SCHREIBER / MATTHEW J. EDWARDS
LUIS FELIPE VILLACORTA
KRZYSZTOF MAKOWSKI / CARLA HERNÁNDEZ
JULIÁN I. SANTILLANA
PATRICIA J. KNOBLOCH
ANN PETERS
MARGARET YOUNG-SÁNCHEZ
MARY FRAME

◀ Detalle de un manto paracas bordado con motivos de «bordes aserrados». Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Índice

Índice	XI
Presentación	XIII
Agradecimiento	XVII
En la cuna de los imperios	XIX
Krzysztof Makowski	
El Sur y el Norte de los Andes Centrales	XIX
Estados, identidades sociales y culturas	XXIII
Arquitectura del poder	XXV
La imagen social del señor	XXVII
I. Señoríos y Estados en los Andes del Sur	
Los hombres guerreros y las mujeres alfareras: cambios sociales tras el ocaso de Chavín	1
Krzysztof Makowski	
La guerra ritualizada y la sociedad guerrera	4
La imagen de la sociedad en el espejo de la muerte	9
Los líderes y sus ancestros	15
Curacas y guerreros en la costa sur del Perú	19
Donald A. Proulx	
El surgimiento de los chamanes en la cultura Paracas y un nuevo culto religioso	20
La transición de Paracas a Nasca	25
La organización sociopolítica en Nasca Temprano	26
La experimentación en Nasca Medio	30
El auge de los líderes seculares de la élite en la sociedad del período Nasca Tardío	32
Huari: imperialismo y conquista	35
Conclusión	37
El surgimiento del urbanismo en Tiwanaku y del poder político en el altiplano andino	39
John W. Janusek	
Khonkho Wankane	41
Tiwanaku Temprano	43
Tiwanaku como principal centro ritual y político de los Andes Surcentrales	47
Vestido, arquitectura y mecanismos del poder en el Horizonte Medio	57
Krzysztof Makowski	
La imagen del Señor y la iconografía religiosa de Tiahuanaco	57
Reyes, nobles y diosas del Estado huari	65
Señores y reyes en los Andes: Del concepto y atributos del soberano andino	73
Mariusz Ziółkowski	
Observaciones preliminares	73
La aparición del rey andino	74
De las bases ideológico-religiosas del poder supremo: el inca y sus poderes	76
La contraparte femenina del poder supremo: la coya o esposa principal del Sapa Inca	80
El poder de los soberanos muertos	81
La práctica sociopolítica del poder supremo en el Tahuantinsuyu	83
La tercera parte del poder: El sumo sacerdote	86
Conclusiones o de la evolución del sistema del poder supremo en el Tahuantinsuyu	88

La administración del estado inca por medio de los quipus 93
Gary Urton
Introducción 93
Un panorama de la administración inca 95
1a. La organización estatal/imperial en el Cusco, la capital 95
1b. El quipu como registro de cuentas del Cusco 97
2a. La organización provincial 99
2b. El registro de datos en el nivel provincial 101
3a. La organización administrativa local 105
3b. Un quipu local: la numeración, el rango y el valor de un quipu de Nasca 107
Resumen y conclusiones 109

Los Señores del Quinto Sol: el poder material e inmaterial en el Tahuantinsuyu 111
Terence N. D'Altroy
Un esbozo de la jerarquía imperial 113
Expresiones materiales e inmateriales del poder 113
El poder imperial en el centro 116
El poder imperial en las provincias 120
Los objetos, el ser y la performance 122
Conclusiones 125

II. Los espacios del poder 127

Los espacios de poder y el culto de los ancestros en el Imperio Huari 129
José Ochatoma / Martha Cabrera
La ciudad de Wari 130
La arquitectura del poder en Wari 132
Los palacios 133
Los templos 136
Los edificios en forma de «D» 137
El culto a los ancestros y los sistemas de enterramiento 139

Plataformas, plazas y palacios en Tiwanaku, Bolivia (500-1000 a.d.) 143
Alexei Vranich
La arquitectura en su escenario 144
Construcción y diseño de las plataformas 145
Cima e interior: movimiento y circulación 147
La arquitectura y la organización de los espacios ceremoniales 147
Palacios o escenarios de competencia ritual 149

Los centros administrativos huari y las manifestaciones físicas del poder imperial 153
Katharina Schreiber / Matthew J. Edwards
La expansión huari 153
Formas de poder imperial 154
Centros regionales 155
Centros provinciales huari 158
Conclusión 161

Palacios yungas y racionalidad andina en la costa central prehispánica 163
Luis Felipe Villacorta
El lugar, la persona y la presencia: territorio y ejercicio del poder entre los yungas 164
Los palacios de la costa central: lo público y lo privado del poder entre los yungas 165
Pirámides con rampa y palacios de la costa central: la arquitectura de la reciprocidad y la redistribución yungas 167
Palacios y redes recíprocas: entendiendo el poder yunga 171

Las casas del Sapa Inca 173
Krzysztof Makowski / Carla Hernández
La imagen renacentista del palacio y las residencias de los incas del Cusco 176
En los palacios imperiales del Cusco 178
La arquitectura palaciega como escenario político y religioso 182

Los centros administrativos incas 185
Julián I. Santillana
La administración inca 185
Los asentamientos provinciales como centros administrativos incas 190

III. La imagen y el atuendo del Señor 195

La imagen de los Señores de Huari y la recuperación de una identidad antigua 197
Patricia J. Knobloch
Definiendo las identidades 199
Observaciones finales 208

Paracas: Liderazgo social, memoria histórica y lo sagrado en la necrópolis de Wari Kayán 211
Ann Peters
Los retratos y la vida social después de la muerte 211
La capa externa de los fardos funerarios de Wari Kayán 213
Las capas internas de los fardos funerarios de Wari Kayán 218
Imágenes humanas y míticas en los textiles de Paracas Necrópolis 221

Los unkus de los señores del sur: Huari y Tiahuanaco 225
Margaret Young-Sánchez
Las túnicas tiahuanaco 226
Las túnicas huari 232
Conclusiones 236

Vestidos de la nobleza en los Andes centro y centro-sur en los períodos tardíos 239
Mary Frame
Chancay, costa central 241
Ychsma, costa central 246
Estilo Ica, costa sur 249
Chuquibamba 251
Estilo Llama y Cruz 254
El estilo Chumbaya 255
Las prendas de estilo Inca Provincial de la región centro-sur 256
Conclusiones 258

Los vestidos del Sapa Inca, la Coya y los nobles del imperio 261
Mary Frame
Privilegios y prerrogativas de la élite 261
La coya y las nobles damas del reino 264
El Sapa Inca y los nobles del Imperio 272
Túnicas estandarizadas 276
Variaciones en las túnicas de tapiz estandarizadas 276
Guamán Poma y los tocapus 278
Tocapus: el enfoque aditivo 278
Conclusiones 280

Notas 283
Bibliografía 299
Registro de autores 317
Créditos 321

Página VIII
◀ Aldeflcos en el lago Titicaca.

Página XII
◀ Detalle de un manto bordado. Personaje antropomorfo con un hacha y un trofeo en las manos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Presentación

Continuando con el estudio del ejercicio del poder en el Perú prehispánico, que iniciáramos en los años 2007-2008, siguiendo el guión elaborado por el arqueólogo doctor Krzysztof Makowski Decano de la Facultad de Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú para nuestra Colección Arte y Tesoros del Perú, nos es grato presentar el segundo volumen de esta corta serie, titulado *Señores de los Imperios del Sol*. En este libro se analiza los mecanismos del poder en los territorios que estuvieron en la órbita de los imperios de Huari y Tiahuanaco (Horizonte Medio, 550-1000 d. de C, antes de la hegemonía inca); en el primer caso desde el sur de Lima hasta Moquegua, con su centro en Ayacucho, y desde el territorio de la actual Bolivia hasta el desierto de Atacama en el norte de Chile, con su centro en el altiplano boliviano, en el segundo caso. Asimismo, se presentan nuevas facetas del desarrollo del Tahuantinsuyu, a la luz de las novedosas investigaciones realizadas en años recientes.

De esta manera, seguimos profundizando en el conocimiento de quienes ejercían la máxima autoridad en el Perú prehispánico. En el imaginario popular, los gobernantes del Tahuantinsuyu

ocupan un lugar gracias a los retratos coloniales idealizados; sin embargo, es poco lo que se conoce de sus predecesores, de los cuales no hay registros históricos. Por otro lado, en los últimos años se ha puesto énfasis en el esplendor y lujo de los señores del norte, especialmente a partir de los descubrimientos arqueológicos de las dos últimas décadas del siglo pasado. Así, es poco lo que se ha avanzado en la difusión de las características de los desarrollos políticos, sociales y culturales en los territorios de los señores y curacas sureños anteriores a los incas a pesar de los notorios avances -sobre todo en la última década- en las investigaciones arqueológicas efectuadas en los antiguos dominios del dios Sol.

El libro que hoy presentamos está dividido en tres partes temáticas. La primera, *Señoríos y Estados en los Andes del Sur*, está enfocada en la discusión de la manera cómo se organizaba el Estado y se ejercía el poder en esos territorios. La segunda, *Los espacios del poder*, trata sobre los lugares en los que se manifiesta y adquiere legitimidad la autoridad: el templo del soberano donde se rendía culto a los ancestros, y las residencias de los señores, así como los centros administrativos. Por último, la tercera, *La imagen y el atuendo del Señor*, está dedicada a los retratos y los vestidos de los nobles, entendidos como símbolos más explícitos de su rango y alcurnia.

Estos temas se organizan en base a dos tipos de evidencias: los vestigios arquitectónicos de los imperios prehispánicos (Huari y Tiahuanaco) y la forma en que se refleja la imagen del gobernante o Señor de estas tierras. Así, observamos que la arquitectura se manifiesta de una forma muy particular pues está muy relacionada con su entorno, donde cobra importancia especial su relación con los cerros, divinidades tutelares por excelencia, y la observación del cielo de los astros en el cielo, actividad indispensable y crítica en el caso de las sociedades agrarias. Destacan así residencias, centros administrativos, templos y lugares de vivienda.

Es también cierto que la figura del gobernante se guardaba en la memoria colectiva de una manera muy propia en el caso de los Andes Centrales, pues no se conocen esculturas o pinturas de estos personajes. Sin embargo, los autores proponen que las identidades de estos señores se reflejaba en sus «palacios», templos y en sus particulares «retratos». Los palacios andinos son viviendas de los señores que gobiernan comunidades, pero también son lugares donde los que realizan tareas de administración y a la vez celebran cultos, aunque también existen espacios independientes destinados para estos fines. No obstante, el aspecto que más llama la atención es la propuesta sobre los retratos que adquirían una expresión distintiva en el Antiguo Perú, donde una parte del conocido culto a los ancestros y la veneración de los *mallkis* o cuerpos momificados de los gobernantes correspondía al proceso de elaboración o recreación de la imagen del Señor, que se manifestaba finalmente en el fardo funerario, formado por varias capas de distintos elementos, donde predominan los finos tejidos.

En este contexto, no podemos dejar de mencionar el importante papel desempeñado por los coloridos y vistosos vestidos que engalanaban a los señores, los que junto con los adornos, identificaban su rango. Sus túnicas y mantos profusamente decorados los señalaban como líderes de su comunidad, tanto durante su vida como después de ella. Este es un contraste marcado con lo observado en el caso de los *Señores de los reinos de la Luna*, caracterizados por resplandecientes adornos de cobre, oro y plata que señalaban su estatus. No en vano los [illegible] que los incas llevaron al Cusco a los plateros de la costa central y norte, donde adiestraron a los artesanos locales en sus artes, ignoradas en sus dominios, donde los tejidos eran las prendas de mayor lujo y, por tanto, las más valoradas.

Como en anteriores ocasiones, el Fondo Editorial del Banco ha convocado a distinguidos arqueólogos, la mayoría de ellas con largos años de investigación en nuestro país. Como siempre, es sumamente grato incorporar a nuestro registro de autores a los profesionales que por primera vez colaboran con el Fondo Editorial BCP: Martha Cabrera, Terence D'Altroy, Matthew Edwards, Mary Frame, Carla Hernández, John Janusek, Patricia Knobloch, José Ochatoma, Ana Peters, Donald Proulx, Katharina Schreiber, Margaret Young-Sánchez, Gary Urton, Luis Felipe Villacorta y Aleksei Vranich, a quienes agradecemos por su colaboración, al igual que a Krzysztof Makowski, Julián Idilio Santillana y Mariusz Ziółkowski por su renovada participación. Como en anteriores oportunidades, nos enorgullece presentar a cuatro generaciones de expertos nacionales y extranjeros que brindan sus conocimientos y propuestas.

Renovamos nuestro reconocimiento a la doctora Cecilia Bákula Budge –ex directora del INC– por el apoyo brindado al Banco de Crédito durante su gestión (agosto 2006-setiembre 2010) y saludamos su reingreso a la Dirección del Museo del Banco Central de Reserva del Perú. Nuestro reconocimiento igualmente a los directores de los museos nacionales y regionales, que hacemos extensivo a los museos extranjeros y a los coleccionistas particulares. Asimismo, agradecemos y felicitamos a los autores por la excelencia de sus trabajos.

Al cierre de esta edición entró en funciones el nuevo Ministerio de Cultura, entidad encargada ahora de velar por el Patrimonio Cultural de la Nación, así como del diseño, planificación, dirección y supervisión de las políticas culturales del país. Como primer Ministro de Cultura fue nombrado el antropólogo Juan Ossio Vicuña. Fueron designados como viceministros Bernardo Roca Rey Miro Quesada, a quien se ha encargado la responsabilidad del Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, y José Carlos Vilcapoma Ignacio como encargado de la Interculturalidad. Asimismo, fue designado Director de la Biblioteca Nacional del Perú, Ramón Mujica Pinilla, destacado estudioso e historiador del arte. Estos distinguidos profesionales mantienen estrechas relaciones con el Fondo Editorial del Banco del Crédito del Perú. A todos ellos expresamos nuestros mejores augurios en el desempeño de sus funciones.

Dionisio Romero Paoletti
Presidente del Directorio

Lima, diciembre de 2010

▲ Detalle de textil bordado. Personaje en posición de volador con cabeza de pelícano. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Agradecimiento

El Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades y a las personas vinculadas a los proyectos culturales por su invaluable colaboración, algunas de ellas póstumas, recientemente, sin figurar en esta relación.

COLABORACIÓN INSTITUCIONAL

En el Perú

Ministerio de Cultura, Doctor Juan Ossio Acuña, Ministro; Biblioteca Nacional del Perú, Dirección Nacional, Ramón Mujica Pinilla, Director, Ethel Flores, Directora de Promoción y Difusión Cultural; Museo de la Nación: Arquitecta Margarita Gonzelius, Directora; Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Doctora Cecilia Bákula Budge, Directora; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Doctora Clemencia Arellano, Directora, Carmen Thays, Jefa del Área de Textiles, Luis López Flores, Área de Registro y Manejo de Colecciones; Museo de Arte de Lima-MALI: Natalia Majluf, Directora; Museo Rafael Larco Herrera, Isabel Larco de Álvarez Calderón, Presidenta, Andrés Álvarez Calderón Larco, Director Ejecutivo; Museo "Oro del Perú"-"Armas del Mundo": Victoria Mujica Diez Canseco, Directora; Museo Amano: Rosa Watanabe, Directora; Museo de Arqueología y Antropología de San Marcos: Doctor Fernando Fujita Alarcón, Director, Chavelan Altamirano, Jefe del Área de Textiles; Instituto Riva Agüero: Doctora Margarita Guerra, Directora, AdaArrieta Álvarez, Coordinadora del Archivo; Asociación Oriol Fausto Poli Bianchi: Fausto Poli Bianchi, Director; Servicio Aerofotográfico Nacional: Mayor General FAP Segundo B. Gamboa Sandoval, Director de Aerofotografía; Museo de Sitio de Pachacamac: Denise Pozzi-Escot, Directora; Museo de Sitio de Pampa Grande: Lic. Chde Valladolid Rojarido, Directora, María Julia Díaz, Arqueóloga; Programa Arqueológico "Valle de Pachacamac": Doctor KrzysztofMakowski, Director, Lic. MilagritosJiménez Mosca, Arqueóloga Residente; Universidad Católica Santa María de Arequipa: Doctor Abel Tapia Fernández, Rector; Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga: Doctor Víctor Alegría Valenzuela Rector, Doctor José Olehaterra, Profesor Principal Facultad de Ciencias Sociales; Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco: Doctor Víctor Raúl Aguilar Cillo, Rector, Lic. María Fresilda León Farfán, Jefa Administrativa Museo Inka-UNSAAC; Museo Municipal Pre-Inca Chiribaya: Juan Chirinos, Administrador; Museo Regional de Ica "Adolfo Bernales Jenkins": Lic. Susana Arce Torres, Directora; Museo Arqueológico "José Casanelle Mazzei": Tomás R. Casanelle Casanelle, Director; Museo Antonini: Doctor Giuseppe Orefici, Director Principal; Instituto Nacional de Cultura de Ayacucho: Juan Augusto Fernández Valle, Director, Jorge Luis Soto, Responsable del Área de Conservación; Municipalidad del Algarrobal: Elva Valdivia Dávila, Alcaldesa; Centro Mallqui: Arquitecta Sonia Guillén, Directora, Rosa Chuqui, Conservadora.

En el extranjero

Brooklyn Museum (New York); Centre de Documentation i Museu Textil, Terrassa (Terrassa); CREA DIAGEN-Archivo Fernando Maldonado (Santiago de Chile); Den ver Art Museum (Den ver); Dumbarton Oaks, (Washington DC); Ethnologisches Museum, (Berlín); Fine Arts Museum of San Francisco (California); Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, Oficialía Mayor de Culturas, Dirección de Espacios Culturales, Unidad de Museos Municipales, La Paz, Bolivia; Heritage Auctions (Dallas); Museo Arqueológico Padre R.P. Gustavo Le Paige (San Pedro de Atacama); Museo de América (Madrid); Museo de Arte Indígena (Suiza); Museo de Culturas Peruanas Prehispánicas en Herzliya Bnach (Israel); Museum für Volkerkunde (Hamburgo); Museum Für Volkerkunde (Munich); Phebe A. Hearst Museum of Anthropology, Staatliches Museen Für Volkerkunde (Munich); The Cleveland Museum of Art (Ohio); The Metropolitan Museum of Art / Art Resource (New York); The Textil Museum (Washington DC); The Trustees ofThe British Museum (Londres); Universidad de Tarragtcé, San Miguel de Azaga (Ansa).

COLABORACIÓN PERSONAL

Lic. Lidia Casas Salazar, Manuela Fischer, Jorge Flores Ochoa, Iván Ghezzi, Teresa Gisbert, William Isbell, Federico Kaufmann Doig, Elizabeth Kuon, Christian Mesia Montenegro, Marcela Olivas, Johan Reinhard, Flora Salcedo, Roberto Samanez, Luis Eduardo Wuffarden, Yutaka Yoshi.

◀ Fig. 1. Mapa de ubicación de los principales sitios arqueológicos del área sur andina.

En la cuna de los imperios

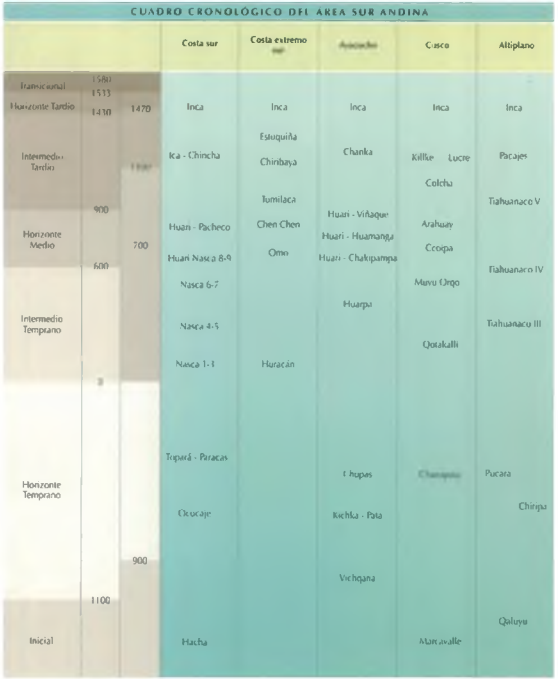
Krzysztof Makowski

El Sur y el Norte de los Andes Centrales. Las elevadas pampas de Junín que separan las cuencas interandinas de los ríos Santa y Mantaro, así como las primeras estribaciones de la vertiente occidental de los Andes que cortan la costa centro-norte hasándose en el Pacífico, como ocurre por ejemplo en Pisamayo, entre los valles de Chancay y Chillón, constituyen una frontera natural entre dos áreas culturales cuya interacción fue decisiva para el surgimiento y la consolidación de las civilizaciones andinas prehispánicas: la norte y la sur (Fig. 1). El área sur es conocida como la cuna de los imperios andinos, del Tahuantinsuyu (aprox. 1470 a 1533 d. de C.) y de sus antecedentes prehistóricos, Tiahuanaco y Huari (aprox. 600 a 900 d. de C.). Los hallazgos más recientes dieron a conocer al mundo el esplendor de la arquitectura y de las artes figurativas que legaron sus competidores norteños, los estados Moche (aprox. 200 a 800 d. de C.) y Chimú (aprox. 900 a 1470 d. de C.), los que nunca lograron desarrollar mecanismos políticos de dominio consolidado sobre amplias áreas de la costa y de la sierra.

Una breve comparación basta para percatarse que el desarrollo prehispánico de los Andes peruanos adoptó caminos en buen grado diferentes al norte y al sur de la permeable y móvil frontera que

corre de este a oeste, desplazándose por los valles de la costa central del Perú. Las principales razones para ello fueron sin duda de orden ambiental. El medioambiente es mucho más hostil en el sur que en el norte, con mayores extensiones de puna, por encima de 4 000 metros sobre el nivel del mar, y asimismo amplias áreas desérticas, con bajas precipitaciones tanto en la costa como en la sierra. Los valles-oasis están muy distanciados, ubicados en estrechos cañones, y por lo general con bajo caudal, salvo en las épocas de avenida. El mar es frío, rico en especies, desde moluscos y peces hasta grandes mamíferos, lobos marinos (*Otariaflavescens* y *Arctocephalus australis*) y cetáceos. La costa está dotada del particular ecosistema de lomas que permite que la vegetación crezca gracias a la alta humedad ambiental en la época de estiaje más arriba de 200 metros de altitud. En el extremo sur se halla además el ecosistema del gran lago altiplánico, la cuenca del Titicaca, con tierras aptas para cultivo de plantas adaptadas a una altura mayor de 3 800 metros, y para el pastoreo. Esta cuenca colindante por el sur con el extenso y muy seco altiplano de los salares se convirtió en el foco de un proceso propio y original de neolitización, es decir, de la transición hacia la vida sedentaria, gracias al cultivo de la quinua, los tubérculos altoandinos, incluida la papa, y posteriormente de *maíz*, así como del pastoreo intensivo de camélidos.

Los indicios de los cambios tecnológicos y sociales que transformaron las condiciones de vida de las comunidades aldeanas agropastoril les, relativamente autónomas en términos de subsistencia, y que hicieron surgir formas de organización política de mayor complejidad -como por ejemplo, las confederaciones religiosas de jefaturas, los señoríos o los estados- se manifiestan en el sur más tarde que en el norte (Fig. 2). La arquitectura ceremonial monumental se comenzó a construir en el Sur con un notable atraso de 3000 a 2500 años respecto al Norte. Los arqueólogos coinciden también en fechar el fin del Período Formativo al sur del valle de Acarí aproximadamente en 600 d. de C. cal., es decir, entre 600 y 800 años más tarde que en las cronologías de la costa norte y de la costa central del Perú. Los edificios de mayor antigüedad que se caracterizan por una envergadura realmente monumental y por la complejidad de su trazo, como los de Chischa, Ica (Las Ánimas), Nazca (Cahuachi), Pucara o Chiripa (cuenca de Titicaca), fueron construidos recién a partir de 500 a 100 a. de C. Recordemos que las primeras indicios de arquitectura monumental en la costa norte, en los valles de Zaña y Casma, se ubican ahora aproximadamente 3000 años antes de esta fecha. Más aún, los complejos ceremoniales construidos mucho antes de la difusión de la cerámica entre 1800 y 1500 a. de C. -como por ejemplo, Sechín Bajo en Casma, Caral-Chupacigarro en Supe y El Paraíso en Chillón- superan de lejos todo lo que se construyó en estos mismos valles en las épocas posteriores al Período Formativo. Muchos de estos edificios llevan decoración figurativa compleja en relieve esculpido, o modelado e inciso, en estuco de argamasa. Diseños similares adornan mates y telas. Este precoz desarrollo de la arquitectura ceremonial que carece de paralelos en la escena mundial se explica parcialmente por las notables ventajas en cuanto al régimen hídrico y a la cantidad de suelos aprovechados para el cultivo de riego y secano que ofrecen los valles de la costa y sierra norte. Gran importancia tuvieron las interacciones tempranas entre la mitad norte del área centro-andina y las zonas tropicales y subtropicales, donde se domesticaron y difundieron desde tiempo atrás plantas tan importantes para el desarrollo prehistórico como la yuca (*Manihot esculenta*)-conocida en el Viejo Mundo como mandioca- el maíz (*Zea mays*) y el maní (*Arachis hipogea*). Ha indudable que la costa y la sierra norte del Perú fueron accesibles desde los trópicos ecuatoriano por el camino que unía ambos territorios, rutas del trueque de *Spondylus princeps* y *calcifer*, vistosa concha de aguas calientes cuyos primeros ejemplares llegaron a la costa central en el Período Precerámico Tardío. Los rítmicos cambios climáticos marcaban los desplazamientos de los pescadores y agricultores costeños que seguían a las especies cuyo hábitat estaba determinado por ciertas condiciones de la temperatura del mar. De esta manera, los repetidos fenómenos del El Niño (Paleo Fenó), habrían propiciado el desplazamiento de pescadores preparados para sacar provecho de la pesca y el marisqueo de



▶ Fig. 2: Cuadro cronológico del área sur andina.

Fig. 3. Mapa de distribución de las principales lenguas de los Andes Centrales, según los trabajos de Cerrón-Palomino y Torero.

los especies del mar tropical hacia el sur. Por otro lado, los corredores, como el de Olmos y el de Jequetepeque, facilitaron el movimiento poblacional entre la ceja de selva y la costa.

No sorprende en este contexto que el desarrollo formativo de la costa y de la sierra centro y sur estuviese marcado por profundas influencias desde el norte, que hacen pensar en un movimiento sostenido de ideas, artefactos y personas[8], que se intensificó en el contexto de peregrinaciones periódicas hacia Chavín de Huántar[9]. Las importaciones e imitaciones de la cerámica decorada y los textiles del área de interacción chavín, por ejemplo de estilo Cupisnique, se registran tan lejos en el sur como los valles de Ica y Nazca y la sierra de Ayacucho. Arquitectura ceremonial muy vinculada con la tradición Chavín también fue encontrada en la cuenca de Ayacucho. En el período posterior al ocaso de este famoso centro ceremonial (aprox. 500-200 a. de C_{14} – 400 d. de C_{14}) la intensidad de los contactos norte-sur disminuyó paulatinamente en el contexto de consolidación de varias entidades políticas costeñas, interesadas en proteger sus territorios y sus estilos de vida por la fuerza de las armas.

La compleja historia de las interacciones culturales entre ambas zonas se refleja de manera directa en el mapa de distribución de lenguas prehispánicas. Resulta ilustrativo comprobar que la mitad sur del territorio andino destaca por una relativa uniformidad, dado que los pobladores hablaban lenguas de la familia aimara. Esta lengua se expandió hacia la cuenca del Titicaca, donde originalmente se hablaba puquina, por lo menos en su parte meridional[10]. En cambio, al norte del valle de Challón se observa un mosaico de idiomas cuya distribución coincide en cierto grado con las áreas culturales prehispánicas: el protoquechua y el *culli* en la sierra, la pescadera, el *quingnam*, el *muchik*, el *sec* y el olmos en la costa. Los lingüistas consideran muy probable que la lengua materna tanto de los gobernantes huari, como posteriormente incas, pertenecía a la familia aimara y que desde el Horizonte Medio el idioma que se hablaba en la sierra de Ancash, el quechua, empezó su carrera como la lengua general de los Andes (Fig. 3)[11].

A pesar del relativo atraso en sus desarrollos formativos, el surgimiento de fuertes organismos estatales de carácter expansivo, comparables con los imperios del Viejo Mundo, ocurrió justamente en la parte meridional de los Andes Centrales y no en la costa o en la sierra norte[12]. Nos referimos por supuesto al imperio inca con su potencial antecedente huari. La expansión del Estado huari y de sus probables aliados hacia la sierra de Huamachuco y Cajamarca durante el siglo VII d. de C., y luego hacia la costa central y norte a fines del siglo VIII d. de $C.$[13], marcó el inicio de una nueva época en la que los destinos de las dos macrorregiones de los Andes Centrales se entrelazaron definitivamente por los procesos de integración cultural y política, cuyas fases decisivas se desarrollaron primero bajo el dominio incaico y luego bajo la administración española.

Estados, identidades sociales y culturas

La reconstrucción interpretativa de la manera como se organizaban la sociedad y el Estado en los Andes Centrales fue profundamente marcada en el siglo XX por las imágenes paradigmáticas del Estado-nación y del imperio. A pesar de que generaciones de historiadores se esforzaron por demostrar durante la segunda mitad del siglo pasado que la nación es un fenómeno reciente, moderno, que recién se consolidó en el transcurso de los siglos XIX y XX a medida que colapsaron las estructuras de los imperios coloniales, y que por lo tanto no se debe extrapolar sus particulares características hacia el pasado prehistórico, los arqueólogos y los antropólogos culturales usaron y siguen usando el concepto del Estado-nación como el principal referente implícito de sus modelos de desarrollo. Es fácil comprobar la veracidad de esta apreciación. La mayoría de los autores que participaron en el debate desde el fin de la segunda guerra mundial atribuye al Estado prehistórico o histórico temprano las mismas características que a los estados europeos del siglo XIX. Se trataría en ambos casos de estados caracterizados por territorialidades continuas, articuladas por una red de caminos, con fronteras defendidas mediante instalaciones defensivas y con un sistema administrativo secular jerarquizado. De acuerdo con las características esperadas, se suele buscar en la organización territorial de los asentamientos prehistóricos, paisajes urbanos similares a los de Europa industrializada, con capitales, centros de producción, almacenaje y distribución de bienes a nivel departamental, provincial y distrital, donde moran las élites económicas y políticas. En esta reconstrucción hipotética, la ciudad se opone drásticamente al campo, donde vive y labora el campesinado subyugado, sino esclavizado. La sociedad y la fundamentación ideológica del poder también son percibidos como símiles de la utopía decimonónica de la nación. Por ende, se percibe a las sociedades pre y protohistóricas

de manera homogénea y en una sola dimensión, como si todos los miembros y actores políticos hubiesen poseído una sola y precisa identidad «étnica», que les haría obedecer a sus autoridades y luchar hasta la muerte con sus enemigos. Es así como se suele imaginar a los Inka o los moche enfrentándose a los huari. Por cierto, se suele también precisar que esta identidad caracteriza en primera instancia a las élites. Lo obstante, no queda en claro ni la composición de las élites ni su relación con el pueblo, ni tampoco la manera como las diferencias de estatus económico se conjugarían con los derechos y las obligaciones de un individuo inmerso en la maraña de relaciones de parentesco, tan típicas de las sociedades andinas prehistóricas y coloniales. Los imperios andinos (Inka y su supuesto antecedente, Huari) fueron también definidos tradicionalmente en relación directa con el paradigma del Estado regional arriba expuesto.[10] Siguiendo una comparación grutesa con los imperios del mediterráneo, como el persa o el romano, se asumía que la principal diferencia entre los imperios y los estados territoriales era la diversidad cultural y lingüística que caracterizaría a la población de estas primeras en comparación con los segundos, esencialmente monoétnicos.[11] Siguiendo las propuestas de Childe y de Kossinna, los arqueólogos del siglo XX sintieron la tentación de identificar a las etnias y sus organizaciones políticas (jefaturas, señoríos o estados) con áreas y tiempos de uso de cierto estilo de cerámica: culturas arqueológicas.[12] En los Andes, el ritmo alternado de los procesos de integración, percibido ya por Uhle y expresado con especial énfasis por la cronología maestra de Rowe -horizontes y periodos intermedios-, fue interpretado como resultado de los procesos de formación y desintegración de imperios que lograban someter por cierto tiempo a organismos territoriales políticos preexistentes, correspondientes a etnias con sus lenguas, creencias y estilos de vida particulares, y compartidos en el área de distribución de cierto estilo de cerámica diagnóstica.[13]

Basta confrontar la imagen expuesta con cualquier estudio de historia antigua o medieval para percatarse que el modelo, útil como punto de partida, resulta desde la perspectiva del siglo XXI extremadamente simplista. Las identidades supralocales étnicas, políticas y culturales (véase casos clásicos de la *koiné* griega o *romanitas* latina), religiosas (véase las religiones reveladas y de misterios) se propagan de manera lenta al ritmo de las coyunturas de los procesos de globalización, sus avances y retrocesos. En la escena política de la antigüedad hay una multitud de actores con intereses a menudo opuestos: linajes, clanes, estamentos, castas, clases sociales, alianzas, etnias, comunidades urbanas, organizaciones macroterritoriales, confederaciones, organizaciones de chamanes, de sacerdotes, monjes, mercaderes, artífices, cofradías religiosas de ciudades estado, cofradías religiosas de élites y de plebe urbana, y cofradías de artesanos, todas con sus líderes y grupos de poder respectivos. Todos estos actores defienden, adoptan, negocian y acumulan identidades diversas, unas de carácter étnico, referentes a la lengua y al estilo de vida ancestral, otras de carácter religioso o político, eventualmente despalladas por la adopción de la lengua y de la cultura general, incluyendo la ropa y el estilo de la vajilla.[14] Las guerras del Peloponeso y las continuas guerras civiles en el Imperio Romano, entre tantos otros testimonios de la sangrienta historia política de las sociedades preindustriales, podrían ser evocadas para demostrar que el hecho de haber nacido en un territorio político dado, y haber hablado una lengua materna, así como adoptado un estilo de vida, nunca fue un impedimento para que los individuos y los grupos se enfrenten a muerte con sus paisanos, de manera no menos cruenta que con los forasteros, con el fin de defender sus intereses o sus credos. Por esta misma razón, las organizaciones de estados e imperios de la época preindustrial suelen ser inestables, siendo resultado de consensos y arreglos precarios entre los actores políticos. Profundas crisis los atravesaron por lo menos una vez al siglo. Un examen riguroso revela también que la realidad social, étnica y cultural de los estados es a menudo tan diversa como la de los imperios. Los casos recientes de Yugoslavia, Líbano o Iraq nos lo recuerdan. Por otro lado, a raíz del debate en el seno de las ciencias sociales en el siglo XX, se llegó al consenso que las identidades étnicas y políticas se construyen de manera muy dinámica y coyuntural en oposición al «otro», al «vecino», a estos individuos que hablan lenguas diferentes y tienen estilos de vida completamente distintos o en matices, en particular cuando sus intereses son dramáticamente opuestos a los intereses propios.

Estas clases de historia desvirtúan los paradigmas de uso tan frecuente en la ideología del Estado nación: la identidad étnica no es eterna ni está preestablecida en los árboles de la historia, tampoco es el precedente directo de las identidades nacionales del mundo moderno.[15] Por otro lado, resulta cada vez más claro que ni las culturas definidas en el tiempo y en el espacio por la recurrencia de ciertos rasgos estilístico-formales e iconográficos, ni los horizontes, remiten a realidades sociales uniformes y consolidadas tal como lo insinúa la utopía del Estado nación. Tanto las culturas como los horizontes obedecen en primera instancia a criterios en parte arbitrarios, con los cuales fueron construidos por los estudiosos del pasado. Las similitudes y diferencias, las agrupaciones de tipos y rasgos considerados diagnósticos para una cultura arqueológica cuando están sistemáticamente localizadas, dibujan sobre el mapa movimientos de grupos de productores y usuarios, y de manera menos frecuente, los desplazamientos de los objetos, las ideas y las imágenes. Es necesaria una interpretación sistemática y honesta, con el uso de otras entradas de información concernientes por ejemplo a la arquitectura, a la organización espacial de los asentamientos, a los comportamientos tecnológicos y religiosos, para llegar a entender las características y causas de estas similitudes y diferencias, e interpretarlas en términos de mecanismos de poder y de identidades sociales y políticas. Para los autores de este volumen resulta claro que ningún proceso de integración logra anular la dinámica diversidad de los actores sociales. Debajo de las etiquetas generalizadoras de las «culturas arqueológicas» asoma una diversidad cultural y étnica, a veces prevalente, como en la iconografía huari analizada por Knobloch en este volumen, más a menudo insospechada, como la que atañe a la identidad de los productores de las ofrendas halladas en el interior de los fardos de Paracas Necrópolis, estudiados aquí por Peters.

Arquitectura del poder

El reciente debate sobre el urbanismo y las residencias palaciegas en el mundo andino puso en evidencia sus características muy particulares. A decir de Gavazzi,[16] el urbanismo andino se rige por una vivencia y una percepción «cosmocéntrica» de la arquitectura tanto ceremonial como residencial. Este calificativo se entiende mejor cuando lo oponemos a la característica dominante del urbanismo de las sociedades europeas del capitalismo mercantil de los siglos XIV, XV y XVI, el que, según Gavazzi, puede ser tildado de «antropocéntrico». El nuevo paisaje cultural, cuyos principios de organización introducen los conquistadores españoles en los Andes, está dominado y organizado por la ciudad, la que primero se opone al universo rural, feudal, para luego someterlo e integrarlo en la época de la revolución industrial a decir de Southall.[17] El paisaje natural no transformado queda relegado a la periferia de lo no civilizado. La ciudad medieval y renacentista, como previamente la ciudad tardo-romana, se separaban del mundo rural no solo por el cinturón de murallas, sino también por las barreras sociales y religiosas, frecuentemente por un muro de prejuicios y de miedo. No es casualidad que el adjetivo «pagano» se derive de la palabra latina *pagus*, el villorrio.

En cambio, la arquitectura ceremonial y residencial andina está completamente integrada con el paisaje que la rodea por medio del juego de ejes, perspectivas y repliegs de las formas de los cerros en las plataformas elevadas o volúmenes piramidales de arquitectura pública. Las áreas residenciales están por lo general dispersas, a menudo en medio de campos de cultivo,

▲ Fig. 4. Estructuras en Pisaq, Cuzco. Nótese el perfecto ensamblaje de los muros.

y son una articulación clara con las zonas de arquitectura pública monumental de carácter y función eminentemente religiosos. Ningún sistema de calles y plazas integra a estos dos espacios arquitectónicos como ocurre siempre en el urbanismo occidental. Contrariamente a lo esperado y buscado por muchos investigadores en el pasado,[21] la traza planificada, ortogonal, se registra solo en algunos asentamientos del Horizonte Tardío. Nos referimos por supuesto a las formas de planificación emparentadas con el ti pico damero, comparable con la «Lima cuadrada de Pizarro», como el que caracteriza las ciudades griegas de plano hipodámico, o romanas construidas según los principios deseritos por Vitruvio, o la que es típica de las fundaciones urbanas de la corona española *ab novo*, especialmente en sus colonias americanas. Incluso en estos casos contados cabría preguntarse hasta qué punto las intervenciones españolas durante las primeras décadas después de la conquista, antes de las reducciones toledanas, afectaron su plano original imponiendo total o parcialmente los principios rectores del modelo urbano occidental.[22] Las centros administrativos huari de provincias obedecen a principios difícilmente comparables con los del damero, aunque muchos de ellos son planificados. Antes de construir edificios techados, los constructores no trazaron una red de calles y plazas sino el reticulado de los muros de los recintos para construir patios cercados. Como se desprende de los estudios en este volumen de Isbell, Schreiber,[23] Ochatoma y Cabrera, y Santillana, las eventuales calles corren entre murallas desprovistas de accesos, y no conectan a las casas entre sí y con los espacios públicos, más bien crean caminos de acceso desde afuera hacia un conjunto amurallado en particular. Similar organización espacial poseen también los asentamientos de los periodos tardíos de la costa, posteriores al fenómeno huari, como por ejemplo Pachacámac, Cajamarquilla o Cusco.[24] Hay que poner asimismo énfasis en que las capitales administrativas de los imperios andinos de todos los rangos jerárquicos, son a menudo fundadas *ab novo*, no tienen antecedentes, ni tampoco sobreviven al ocaso del poder que los había creado. Su traza responde a las necesidades administrativas y no al desarrollo demográfico del asentamiento, como lo señalan Schreiber para Huari y Santillana para el caso inca en sus artículos.

Janusek señala en su artículo que el urbanismo andino, y en particular el urbanismo tiahuanaco, se fundamenta en la milenaria tradición de una «ideología ecológica». En efecto, el juego de ejes, las perspectivas-trochas visuales y las replicas de las formas de los cerros en las plataformas de traza escalonada integran los espacios de arquitectura pública con rasgos perceptibles en los alrededores, y los más relevantes desde el punto de vista religioso, en particular los que se dibujan en el horizonte: picos montañosos, quebradas y glaciares. Las observaciones del movimiento del Sol, de la Luna y de algunas constelaciones respecto a formas y puntos de referencia en el horizonte visual tuvieron también una importancia crucial para orientar las plazas y los edificios, del mismo modo que las fuentes-paqueo, los canales y las lagunas. Los mismos criterios de ubicación de los asentamientos en los espacios geográficos y su organización espacial guardan una relación mucho más estrecha con los aspectos ecológicos que con aquellos de conveniencia económica, por lo menos desde la perspectiva occidental. Muy recurrentes son las ubicaciones completamente refutas con la lógica urbana, tanto la europea como la mediterránea, en las zonas pastorales de la elevada puna,[25] o sobre promontorios inaccesibles, a veces alejados de las fuentes de agua potable,[26] pero beneficiados por la estratégica ubicación en el paisaje sacralizado. Hasta comparar el mapa de asentamientos antes y después de la drástica reforma de la administración española –conocida como reducciones toledanas– para percatarse de la abismal distancia conceptual entre el urbanismo prehispánico y el urbanismo colonial. Los indígenas fueron forzados a abandonar sus asentamientos dispersos, y de tamaño por lo general reducido, y a concentrarse en una nueva urbe construida en el fondo del valle en medio de los campos de cultivo, para la comodidad del encomendero y de la administración virreinal del imperio español. Así se facilitaba el cobro de impuestos y la organización de la mita.

la imagen social del señor

Al igual que en el caso del urbanismo, y a medida que avanzan las investigaciones, otros aspectos materiales en los que se refleja la organización de la sociedad y el poder en los Andes prehispánicos se distancian cada vez más de los supuestos inocuos y los paradigmas que nos legaron las asentas lecturas de la historia del Occidente. Este es el caso del palacio, del templo de culto estatal y del retrato del gobernante. Lectores y estudiosos seguimos acostumbrados a buscar en el pasado prehispánico estas tres expresiones materiales mediante las cuales el poder del Estado se suele manifestar a los súbditos desde los tiempos de Alejandro Magno y de César Augusto en la cultura del Occidente, y que están presentes también en varias culturas de otros tiempos y otras áreas. Se espera asimismo que estas expresiones se presenten también en los Andes de manera convencional vistas y formalmente muy cercana a las que conocemos del entorno urbano de la cultura europea, llena de palacios y de retratos, soportes de la memoria nacional.[27] Como demuestran los aportes reunidos en este volumen, aquellas esperanzas no se pueden cumplir en el caso de las civilizaciones andinas. Los espacios consagrados al culto religioso, ubicados a menudo fuera del ámbito de las capitales, en las pendientes o cimas de los cerros, adoptan formas arquitectónicas muy variadas, de tal modo que escapan a clasificaciones tipológicas rígidas. Por otro lado, los edificios que podrían merecer el nombre de palacios, porque en ellos se realizan las actividades de la vida política con la participación del gobernante supremo, poseen asimismo carácter religioso, siendo destinados para ceremonias de culto a los ancestros, y carecen frecuentemente de ambientes residenciales claramente definidos (Fig. 4). Los ejemplos analizados en estas páginas por Vranich, Janusek, Ochatoma, Makowski y Hernández lo indican con claridad. El poder político en los Andes requiere de legitimación religiosa y esta necesidad se expresa con fuerza en la arquitectura huari, Tiahuanaco e inca, por lo que a menudo resulta imposible distinguir entre las funciones del templo y del palacio a partir de la forma y de la mampostería de un edificio concreto.[28] Además, salvo casos aislados de la escultura de bulto tiahuanaco y huari, hallada en los espacios ceremoniales de culto a los ancestros, no se conoce en el área sur de los Andes Centrales retratos de gobernantes.

Por lo visto entonces, la imagen pública del rey y señor no se perpetuaba y consolidaba en la memoria social por medio del poderoso símbolo de sus residencias personales, fortificadas o no, enclavadas en el centro de espacios políticamente controlados, ni a través del retrato fisionómico, realista o idealizado, ni tampoco por medio de escenas figurativas con las victorias y actos de impartir justicia. La arquitectura localizada en las capitales y los centros administrativos, en la que los gobernantes se manifestaban en público, pernoctaban y posiblemente dirigían los asuntos del Estado, no pone en evidencia la opulencia y el poder militar de un líder en particular. Por el contrario, las hipotéticas residencias de élite manifiestan más bien la antigüedad, la alcurnia del linaje del señor, y ante todo la extensión de la red social de vínculos con otros linajes, sellada por matrimonios, parentescos ceremoniales, por gestos de hospitalidad y suntuosos regalos. No en vano predominan en su traza los lugares de reuniones multitudinarias con acceso restringido, las plazas cercadas, las plataformas y eventualmente amplias aulas techadas.

El cuerpo del señor vivo y los cuerpos de sus ancestros muertos, conservados como fardos, y a menudo presentes bajo esta forma en las fechas festivas, fueron protagonistas principales de los ritos y las ceremonias que se celebraban en los ambientes mencionados. Peters afirma en su artículo que los fardos de Paracas Necrópolis pueden ser considerados una especie de retrato narrado que se completaba a medida que se iba construyendo por medio de ofrendas cíclicas que comprendían también imágenes bordadas. Estas eran depositadas en capas sobre el cuerpo del difunto por todos los participantes durante largos rituales funerarios que continuaban después de la muerte, luego de haber sepultado el cuerpo de manera provisoria. Al producir, elegir y depositar las ofrendas se sellaban los lazos con el líder difunto, convertido en poderoso ancestro, y con su familia, así como se afianzaba la memoria de las historias compartidas y la identidad política de los participantes. Desafortunadamente, los fardos de los Sapa Incas de Cusco, y aquellos de los señores de Wari, Conchopata o Tiwanaku, no se conservaron. Sin embargo, las evidencias históricas, contrastadas sistemáticamente con los datos arqueológicos de D' Altroy y Ziółkowski en este volumen, coinciden en otorgar a la persona física del inca deificado en vida, a sus sustitutos materiales conocidos como hermanos o *wawqis*, así como a los fardos de sus ancestros, el lugar central en los rituales del culto estatal. Tanto los fardos como el cuerpo de Sapa Inca, así como los señores del imperio y los fardos de sus respectivos ancestros, estuvieron ataviados con vestidos con diseños apropiados para cada día festivo y también en caso de guerra (Fig. 5). Como lo demuestran los estudios de Frame, Young-Sánchez y Makowski, en estas páginas, la decoración de estos vestidos cumplía el papel de eficiente soporte de la memoria colectiva, puesto que remitía potencialmente no solo a la identidad étnica del usuario y a su rango político, sino - a veces - a su genealogía y a los mitos de origen de su estirpe (Fig. 6). Junto con la cerámica y otros artefactos decorados, los vestidos llenaban los espacios ceremoniales de imágenes llenas de significado para los participantes de las ceremonias públicas. Asimismo, el vestido, el producto de mayor complejidad tecnológica en el mundo andino y de mayor estima, fue un agente demarcador de lazos y distancias sociales, en grado aún mayor que los adornos de metales preciosos. La riqueza de los señores de los Imperios del Sol no se expresó en joyas como en el caso de los señores moche, lambayeque y chimú, sino en los finos vestidos de lana y en numerosos rebaños.

La búsqueda fructífera de variados actores sociales repercutió también en la tentativa redefinición de los sistemas políticos. En los escritos que presentamos de Urton, D' Altroy, Ziółkowski, Janusek, Schreiber y Knobloch, la imagen de imperios despóticos que aseguran el éxito de sus conquistas gracias al férreo control coercitivo, y a la eficiencia de su frondosa burocracia, cede lugar a un escenario diferente. El poder se habría disputado entre varios linajes nobles y diversos pretendientes, y la lucha por acceder al trono llegaría a su clímax

▼ Fig. 5. El inca con impresionante vestuario oficial (Murúa [1590]: Ilustr. 1).

► Fig. 6. Túnica de unkus con llave inca. The Textile Museum, Washington, D.C., 91.147. Acquired by George Hewitt Myers in 1932.

luego de la muerte o de la derrota del anterior gobernante. La guerra de conquista exitosa era necesaria, tanto para demostrar el poder divino del rey y la habilidad de sus guerreros, como para realizar con la debida pompa los rituales previstos en el calendario ceremonial y cumplir con los deberes de reciprocidad hacia los demás señores y sus familias. No obstante, para controlar los territorios conquistados se recurría más a menudo a estrategias de tipo hegemónico, incorporando a las élites locales de todos los niveles a la administración imperial. Solo en los lugares donde esto no fue posible por la ausencia de un sistema administrativo local preexistente, de una escala apropiada, se establecía una nueva jerarquía administrativa dirigida por *yanaconas y/o mitimaes*. Los quipus estudiados por Urton y los centros administrativos cuya arquitectura es analizada por Schreiber (Huari) y Santillana (Inca) permiten entrever la complejidad y la variedad de estos sistemas administrativos, bien adaptados a las circunstancias locales. Los vestidos y otros objetos suntuarios, distribuidos como regalos se convertían en símbolos de nuevas lealtades. Los curacas se los llevaban a la tumba. Por tanto, no debe extrañar que, en lugar de retratos y castillos, los Señores de los Imperios del Sol dejasen como recuerdo de su grandeza las finas camisas (*unkus*) tejidas con lana de camélidos.

Páginas XXX-XXXI

► Detalle de manto paracas necrópolis. Personaje antropomorfo con un bastón en una mano un cordón ondulante en la otra. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

I. Señoríos y Estados en los Andes del Sur

Los hombres guerreros y las mujeres alfareras: cambios sociales tras el ocaso de Chavín

Krzysztof Makowski

◄ Fig. 1. Detalle de manto Paracas del envoltorio externo del fardo nº 310. Ancestro mítico con atributos de guerrero-cazador de cabezas trofeo de cuyo cuerpo emana apéndices con ojos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Tras el ocaso de Chavín, un período oscuro de grandes cambios. Desde los escritos de Julio C. Tello hasta nuestros días, los manuales escolares y muchos libros de difusión han dado frecuentemente cabida a una manera particular de concebir el proceso de desarrollo prehispánico en desmedro de otros más recientes y de hecho más refinados. En esta aproximación, típica de los debates científicos que tuvieron lugar entre las guerras mundiales, la civilización se asume «inventada» en un período dado y en un área precisa, desde donde se logra difundir hacia las zonas «bárbaras» que no realizaron aportes. La ubicación del lugar y del tiempo en el que habría ocurrido este evento transcendental varía según el autor y guarda estrecha relación con las características que cada uno de los estudiosos consideraba diagnósticos para valorar los vestigios materiales del pasado como el legado de una civilización. Así, México, Mesopotamia, Egipto y el Mediterráneo griego-romano, áreas que gracias al invento de la escritura se juzgaban civilizadas por antonomasia, sirven de referentes para los Andes. Por lo general, entre los criterios que se toma en consideración están los vestigios de la arquitectura pública de envergadura-cuya existencia, para algunos, implica necesariamente que existieron ciudades similares a las modernas-, el arte figurativo y la aparición de bienes suntuarios, entre vestidos y adornos, confeccionados con materias

primas importadas y/o tecnologías más elaboradas (Fig. 1). La última característica sirve asimismo de puente para plantear la existencia de un estado prístino y, por tanto, de gobernantes que obtienen provecho del excedente producido por la sociedad y explotan a sus súbditos. Usando algunos de estos criterios, Julio C. Tello, consideraba que la civilización se gestó en el tiempo y área de Chavín (aproximadamente 900 a 500-200 a. de C.), en los valles interandinos. Rafael Larco, a su vez, ubicaba el centro principal del progreso civilizatorio en el área de las culturas Cupisnique y Moche. Muy recientemente, Ruth Shady y sus colaboradores intentan localizar en la costa (Norte Chico) y en el Período Precerámico -más de mil años antes de la construcción del templo en Chavín de Huántar-, el origen de todos los adelantos culturales en los Andes.

En la segunda mitad del siglo XX, la teoría que dio lugar a las interpretaciones de la prehistoria que acabamos de mencionar fue sometida a una profunda crítica, y luego fue parcialmente remplazada por una visión muy distinta. Desde esta nueva perspectiva, la civilización no se inventa en un tiempo y un lugar puesto que es el resultado de procesos sumamente complejos de interacción entre áreas ecológicamente distintas, y asimismo constituye el fruto del mestizaje entre poblaciones con bagaje cultural muy diverso. En el transcurso del proceso de desarrollo regional todos aportan, incluyendo los habitantes de zonas que podrían parecer muy marginales, inhóspitas y de escasos recursos, como es el caso, por ejemplo, de los oasis de la costa peruana y chilena al sur del río Grande de Nazca, o el altiplano del lago Titicaca y más allá el altiplano de los salares de Uyuni o el desierto de Atacama. Para muchos autores el concepto mismo de civilización es cuestionado, puesto que implica comparar de manera prejuiciada y valorativa los mecanismos de desarrollo de Occidente con otras vías, no menos ingeniosas pero diferentes. Hay que tener presente que los estudiosos interesados en interpretar los procesos han centrado su atención en dos fenómenos: la sedentarización y la formación de estados o imperios. La mayoría de ellos relaciona el proceso de formación de estados con el período de vigencia de los grandes estilos e influyentes iconografías con impacto transregional, es decir, las culturas Moche, Lima, Nasca, Huari y Tiahuanaco. La popularidad de estas dos interpretaciones ha repercutido predominantemente en el estudio de los asentamientos.

En el transcurso de los últimos cincuenta años, las excavaciones y los estudios analíticos han puesto énfasis en el período entre 2600 a 400-200 a. de C. (Chavín, Cupisnique y sus antecedentes), y también en el período entre 400 a 1000 d. de C. (el auge de estados campeones regionales prehistóricos). De esta manera quedó casi sin atención el período intermedio que puede extenderse hasta mil años de duración. El lapso de tiempo mencionado encierra

◄ Fig. 2. El Lanzón Monolítico fue una de las esculturas veneradas del culto en Chavín de Huántar.

► Fig. 3. Guerrero que sostiene un trofeo ceremonial en la mano y lleva como adorno dos bandas con cabezas trofeo. Cerro Sechín, Casma.

no solo las causas del ocaso de Chavín y Cupisnique, sino también las circunstancias en las que se formaron las particulares condiciones sociales, tecnológicas y económicas que explican el origen y la evolución de los estados andinos prehistóricos. El período en cuestión marca el fin de la larga tradición de la arquitectura monumental y las características iconográficas del «Horizonte Chavín», ambas originarias del Período Precerámico Tardío (Fig. 2). Cambian sustancialmente las tecnologías alfareras, metalúrgicas y textiles, y se incrementa drásticamente la presencia de obsidiana de fuentes sureñas. Es en este período que se originan las aleaciones trinarias y binarias de metales, en particular las de cobre, así como los métodos de dorado y plateado; también surgen las técnicas de tapiz, de la doble tela y del bordado con hilos de lana, entre varias innovaciones en materia de tejido y teñido de fibras. No cabe duda que el nacimiento de las prolíficas iconografías, que guardan muy pocas reminiscencias del período anterior, está condicionado por ese desarrollo tecnológico. Por otro lado, podría afirmarse que la mayoría de inventos y mejoras tecnológicas relevantes para el desarrollo de Chavín y del Tahuantinsuyu fueron concebidos, o por lo menos difundidos, en los últimos siglos de la era pasada. Contrariamente entonces a los postulados de Tello, el período parcialmente olvidado posterior a Chavín habría contribuido mucho más que el de las culturas Chavín y Cupisnique al desarrollo de las civilizaciones andinas.

El cambio no atañe solo a las tecnologías y a las iconografías. Se modifican también las maneras de concebir la casa y los espacios públicos. No cabe duda que las poblaciones que construyeron a esta transformación tuvieron hábitos y conocimientos diferentes de quienes las precedieron. Tampoco respetaron a las deidades de antaño puesto que construyeron sus aldeas en los atrios de los santuarios de Chavín y Kuntur Wasi. El repertorio de imágenes que aluden al mundo sobrenatural, y que fue creado por ellos, no guarda relación con la iconografía previa salvo por las fauces del felino y algunos pocos arcaísmos premeditados. En la costa y sierra norte se deja de construir pirámides con atrio y son remplazadas por salas de banquetes con patios rodeados de pórticos y pequeños templos en forma de recintos protegidos por imponentes murallas. Huambacho (Casma) y Pampa Chica por un lado (Lurín), y Chankillo (Casma) y Castillo de Aspero (Culebras) son buenos ejemplos de los dos tipos de complejos arquitectónicos. Los grandes cambios en los hábitos alimenticios se expresan, entre otros, en el notable incremento en la producción y en el consumo de *maíz* (*Zea mays*). La chicha de *maíz* parece remplazar otras bebidas fermentadas como la de yuca (*Manihot esculenta*). La difusión de la cría de camélidos en la sierra norte y a lo largo de la costa repercute en el aumento del consumo de carne. Existen varios indicios de que estas dramáticas transformaciones, que ocurrieron de manera simultánea en territorios muy

varios se explican por el fenómeno generalizado de la movilidad interregional, sin duda facilitada por los adelantos tecnológicos de los agricultores y pastores de camélidos que proceden de áreas periféricas al área cultural Chavín-Cupisnique, en particular de la sierra sur. En general, las relaciones sierra-costa y los intercambios a larga distancia parecen intensificarse y alcanzan niveles mayores que en el periodo anterior.

La guerra ritualizada y la sociedad guerrera

Una de las características más saltantes de la segunda mitad del primer milenio antes de Cristo y del inicio del primer milenio después de Cristo en los Andes Centrales es la institucionalización bajo diferentes formas de la violencia en las relaciones sociales. Su expresión material inmediata y más difundida es la repentina aparición de armas de guerra, en particular de las cabezas de porra, hechas de piedra e incluso de cobre vaciado, que antes prácticamente no existían. Estas evidencias de armas provienen de áreas en las que hay otros indicios de conflictos latentes entre grupos e individuos. La figura humana armada y ricamente ataviada - la de un guerrero- se empieza a difundir también en los repertorios iconográficos de la costa y de la sierra. Sus únicos antecedentes, muy excepcionales por cierto, están en los relieves de Cerro Sechín y de Chavín de Huántar (Fig. 3). Estas evidencias de armas provienen de áreas en las que hay otros indicios de conflictos latentes entre grupos e individuos. En varios valles de la costa se construyen imponentes templos fortificados y fortalezas. Hay un masivo traslado de asentamientos completos a las terrazas que dominan visualmente el valle e incluso a las cimas en este periodo, siendo más frecuente entre Chicama y Lurín que en otras áreas de la costa; aunque también hay registros en Ica o Acarí. En algunos casos, como en Cerro Arena (Moche), grandes asentamientos ocupados de manera permanente se convierten en inexpugnables fortalezas.

En la costa norte las representaciones iconográficas algo posteriores (Moche IV y V), pero creadas dentro de la tradición estilística moche, hacen posible ubicar a las figuras de guerreros dentro de episodios que narran una gesta que comprende preparaciones rituales para el combate, el combate mismo, la captura de prisioneros por el grupo vencedor y los sacrificios humanos. Dada la continuidad en las formas de los tocados, las armas e incluso los escudos, resulta muy probable que las primeras representaciones de combate –como la maqueta de Chankillo modelada en arcilla en el siglo III o II a. de C.16 o las figuras de guerreros Moche I o Moche-Gallinazo- aludan a las mismas costumbres y ritos que las posteriores escenas pintadas de Moche Tardío. En las imágenes de mayor complejidad de Moche Tardío se aprecia cuatro grupos de guerreros que se enfrentan dos a dos en cada una de las orillas del río (Fig. 5). Dos de estos grupos caminan cuesta abajo hasta el lugar de la batalla en tanto que los dos restantes

◄ Fig. 4. Detalle de manto Paracas-Nasca, ca. 300 a 100 a. de C., algodón y borde de lana, 300 x 144 cm. Bordes con cabezas de diferentes colores, también muestra un guerrero con tocado, diadema y *unku* decorado, sosteniendo cabezas trofeo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 5. En la sociedad moche, las representaciones de los guerreros alcanzan su máxima expresión, como lo demuestra esta compleja escena donde al menos cuatro bandos de combatientes participan en los rituales guerreros. Según Castillo 1991, Fig.18 (dibujo de D. Clelland, Ubersee Mus. Bremen).

► Fig. 6. Cántaro nasca que representa una cabeza cortada, con los labios cerrados con púas. Museo Larco, Lima. ML035136.

bajan desde el llano, con lo que se insinúa que en el combate se enfrentan los habitantes de dos partes de un mismo valle. En algunos casos los vestidos resaltan los distintos orígenes de los combatientes, dado que un grupo se viste como los habitantes de la sierra y el otro tiene atavíos de la costa. El combate se realiza a manera de duelo hasta que se vierte la primera sangre. Al vencido se le arrebata la vestimenta, los adornos y el tocado, privándolo de los símbolos de su posición social. Luego se le somete a la carrera, previa ingesta de ají o se le transporta por mar hacia las islas. En el primer caso, algunos de los participantes de la carrera son torturados en el cepo, despeñados, descuartizados o sacrificados en honor de diferentes deidades de la tierra. En el segundo caso, todos los capturados mueren sacrificados ofreciendo su sangre a las deidades del mar. No hay en la iconografía ni un solo ejemplo de representación de una campaña militar con matanza de vencidos o asedio, tampoco hay imágenes del jefe vencedor pisoteando al enemigo muerto. Por esta razón, varios estudiosos comparaban e los combates con las batallas rituales, el *tinkuy* (encuentro), que se libran aún hoy en varias comunidades tradicionales de la sierra del Perú, Ecuador y Bolivia. Si bien en nuestros días no se realizan sacrificios humanos, se considera que la sangre vertida, e incluso la muerte de uno de los combatientes, es un buen augurio para el año agrícola venidero.

No hay evidencias de que la tradición ceremonial que acabamos de describir haya sido cultivada también en la costa central y sur. Por el contrario, hay pruebas de rituales sangrientos de otra índole, que fueron comparados por Tello con las costumbres ancestrales, hoy abandonadas, de los jíbaros de la selva del Perú y de Ecuador: la caza de cabezas trofeo. Por cierto, la comparación no es exacta. A diferencia de los jíbaros, los pueblos prehispánicos no reducían la cabeza luego de haber extraído laboriosamente las partes óseas y la carne. La cabeza de un adversario vencido era cortada con un cuchillo de obsidiana y sometida a procedimientos variados para que fuera fácilmente conservada y transportada (Fig. 4). En algunos casos se descarnaba la superficie debajo de la piel, pero en todos se evacuaba el cerebro, se sellaba los labios con las espinas de cactáceas, se ampliaba eventualmente el *foramen magnum* y se hacía un orificio adicional para poder pasar una soga que serviría de agarradera (véase p. 27, Fig. 13) (Fig. 6).

Los contextos ceremoniales y la iconografía de los vetidos, perfectamente conservados en el clima seco del desierto costeño, permiten reconstruir con precisión la finalidad de esta violenta costumbre.

Gracias a ellos y a los hallazgos de entierros atípicos con cuerpos acéfalos se tiene la certeza que este ritual fue efectivamente realizado y con frecuencia[1]. Las cabezas humanas cortadas y transformadas en trofeos se encuentran como ofrendas dentro de la arquitectura ceremonial y a veces forman parte de los ajuares funerarios. Se las ofrece a los seres sobrenaturales que parecen representar a las principales fuerzas animadoras del universo mítico paracas y nasca. En casos aislados, imágenes similares a las paracas y nasca se han encontrado también en la costa central pero modeladas en forma escultórica. Estos seres sobrenaturales adoptan la forma de un depredador marino generalmente interpretado como la ballena asesina (*Orca sp.*)[2] (Fig. 7) y del feroz depredador terrestre, el felino de las pampas (*Felis colocolo*)[3] (Figs. 8, 9). Este último, que engulle las cabezas humanas después haber chupado la sangre, está vinculado en la iconografía con el poder masculino del guerrero. Los cazadores de cabezas trofeo llevan los bigotes del felino en forma de máscara bucal cuando se aprestan a bailar o regresan del combate. El depredador marino en cambio guarda relación con los poderes del cuerpo femenino a juzgar por la decoración de algunas figurinas nasca. Los órganos sexuales femeninos están adornados con la boca sanguinenta del tiburón en una probable metáfora visual de la sangre menstrual y de los líquidos del parto[4]. Sin embargo, las cabezas trofeo o cabezas cortadas constituyen el atributo obligado de todo ser sobrenatural de cierto rango, sin importar su apariencia corporal, antropomorfa, con apéndices, o zoomorfa con elementos corporales de ave. Varias imágenes dejan en claro el probable significado que tuvo la cabeza humana cortada: era una fuente o un almacigo de la fuerza vital del universo, la que hace brotar la semilla y levantar a los muertos para que vuelvan a vivir para siempre[5]. En las imágenes bordadas sobre textiles o pintadas en las paredes de botellas y cuencos, se ve cómo la cabeza trofeo engullida por un felino se convierte en una semilla fértil y finalmente hace brotar y crecer a toda una planta comestible (maíz, fréjol) o un árbol frutal[6]. Esta clase de evidencias iconográficas sugiere que la muerte en combate fue considerada una condición necesaria para que la vida continúe, para que las lluvias sigan llenando los cauces de los ríos una vez terminada la época de estiaje, para que los difuntos renazcan dentro de sus fardos y lleguen a su destino en el más allá, y las deidades premien a los mortales con abundantes cosechas.

A diferencia de la costa norte, en el arte figurativo de la costa centro-sur no hay imágenes del combate y de los rituales colectivos en los que parece confirmarse el orden político y natural imperante. Incluso en la época Nasca Tardío (Nasca 5, 6, 7), cuando algunas vasijas excepcionales eran decoradas con grupos de personajes humanos en acción dentro de un escenario, se enfatizaba en la finalidad de un duelo individual cuerpo a cuerpo, previo ablandamiento con una lluvia de flechas disparadas con estólicas por grupos enfrentados[7]. Sin duda se pretendía arrebatar cabezas y convertirlas en ofrendas. Los iconos de la cabeza cortada y del tiburón con la boca ensangrentada se convierten en el Período Nasca Tardío en los diseños preferidos, mucho más populares que los otros[8].

Más allá de las diferencias, no cabe duda que las artes figurativas aluden a duelos ceremoniales y no a combates como parte de las campañas de conquista. Este indudable hecho sirvió recientemente de punto de partida para un acalorado debate. ¿Hubo en los Andes guerras de conquista? Para Topic y Topic[9] la respuesta es negativa. Arkush y Stanish[10] opinan lo contrario a partir de sus investigaciones sobre la cuenca del Titicaca. Desde nuestra perspectiva, existe una tercera interpretación posible. Hay una diferencia notable entre el tipo de guerra que se hizo popular en la sociedad industrial aunque tuvo antecedentes en la antigüedad, y la guerra que se practicaba en América prehispánica. La primera podría llamarse «guerra total» y la segunda en cambio posee características de una «guerra ritualizada». Ambas pueden

◄ Fig. 7. Botella escultórica nasca que representa a la orca. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▼ Fig. 8. Botella nasca con representación de un felino devorando una cabeza humana. Museo Larco, Lima. ML010347.

► Fig. 9. Cuenco ceremonial nasca. En la parte inferior, se representa la cabeza de un felino que fluye desde la boca de un personaje sobrenatural que una una serpiente. De la cabeza del felino emanan dos apéndices, uno de ellos con la cabeza de un personaje sobrenatural. Museo Regional de Ica «Adolfo Bermúdez Jenkins», Ica.

llevan a la conquista y la dominación del enemigo, e implican una confrontación cruel con cientos e incluso miles de víctimas. Lo dejan en claro, por ejemplo, las descripciones de las conquistas incaicas.

Por guerra total entendemos las formas de operaciones bélicas en las que la existencia de armas de alto alcance - de armamento uniforme y sofisticado, ofensivo y defensivo - hacen primar en la contienda las estrategias de manejo de cuerpos del ejército, debidamente adiestrados aunque no siempre profesionales, sobre la pericia, la valentía y la fuerza individual de cada uno de los combatientes. La astucia y la sorpresa sustituyen a las reglas religiosas y al código del honor. El combate entre los guerreros más fuertes - a veces es un duelo entre dos - ya no decide sobre el resultado de la batalla, como ocurre a menudo en la guerra ritualizada.[28] La guerra total se origina sin duda gracias a cierto tipo de desarrollo tecnológico, y los descubrimientos en este campo anteceden al uso generalizado de la pólvora a fines de la Edad Media, sentaron las bases para diferentes formas de este tipo de guerra: la espada de bronce, el casco y las formas de la coraza de metal desde fines del cuarto milenio antes de Cristo en Mesopotamia; el carro de batalla que evoluciona notablemente con el uso del caballo como animal de tracción desde los inicios del segundo milenio antes de Cristo, al igual que las máquinas de asedio de uso generalizado desde entonces; el arco, en particular el arco reflexivo, y la ballesta, destinadas para la contienda en la Edad Media; y el estribo, cuyo uso desde el siglo tercero después de Cristo convirtió a la caballería pesada y ligera en una arma táctica de mayor importancia que la infantería.

Las nuevas tecnologías de guerra[29], que cambiaron el rumbo de la historia en el Mediterráneo Oriental, Asia y posteriormente también en Europa romana y medieval, se sustentaban en redes comerciales a larga distancia. Estas redes funcionaban además dentro de la economía de mercado de algunos de los más extensos sistemas-mundo dentro de sus respectivas épocas históricas. El armamento completo de un guerrero o soldado era muy oneroso por la sofisticación tecnológica, el uso de las materias primas o productos exóticos y la gran cantidad de tiempo social invertido en su confección. El costo lo financiaba el estado o se trasladaba a las comunidades. En este último caso - que corresponde a sistemas sociocconómicos similares en muchos aspectos al régimen señorial del feudalismo europeo-, las comunidades aldeanas sostenían con su trabajo al guerrero de élite que residía en una casa-hacienda, como era el caso en Siria y Anatolia durante el Bronce Medio y Tardío.[30] Así aparecieron el ejército profesional y los mercenarios. Asimismo, con frecuencia las armas y las tecnologías de guerra que requerían de mayor inversión (carro de batalla, caballería pesada) se convertían en monopolio de un estamento noble.[31]

Resulta evidente que una revolución tecnológica, como la que acabamos de describir y que conlleva a la sustitución de la guerra ritualizada por la total, no tuvo lugar en los Andes. Tanto las fuentes iconográficas como etnohistóricas coinciden en señalar que el combate en estos territorios se realizaba entre dos guerreros mediante duelo mano a mano y que las operaciones militares y el combate mismo estuvieron normados por estrictas reglas religiosas. Salvo el caso de las puntas y los cuchillos de obsidiana, el armamento andino (puntas, porras, estólicas) fue producido por los guerreros mismos o por especialistas locales (Fig. 10).[32] El único armamento defensivo son los escudos. Como bien observó Lechtman,[33] las aplicaciones de metal cumplen un papel decorativo, enfatizando la posición social del guerrero. No sorprende en este contexto que en los Andes, como en las demás sociedades de parentesco que practicaban la guerra ritualizada, todos los hombres desde una edad determinada por los ritos de iniciación hasta la madurez, podían y debían participar en la guerra, así como en las actividades ceremoniales relacionadas con la preparación para el conflicto. Si bien los guerreros de algunos grupos étnicos pudieron haber ganado fama como particularmente dotados y feroces en combate, ello no los convertía en soldados profesionales sensu stricto. La posición social del individuo dependía en buen grado de la suerte guerrera.[34] Resulta significativo que los ritos iniciáticos de los jóvenes guerreros de las culturas moche e inca fuesen fiestas centrales del calendario ceremonial y que la cabeza trofeo fuese el principal atributo de poder de las deidades y de los jefes en las iconografías paracas-nasca y pucara.

▲ Fig. 10. Figurina de guerrero encontrada en Chuntillo, Cajamarca. El guerrero está ataviado con camiseta, taparrabo, collarín, una honda y porta dardos.

► Fig. 11. Representación en cerámica de una pareja procedente de Tablada de Lurín. Nótese el tocado y las orejeras, así como la punta que ganta en una de las manos el guerrero, la mujer, en cambio, lleva en las manos dos cuencos. Programa Arqueológico Valle de Pachacámac.

La imagen de la sociedad en el espejo de la muerte

Las conclusiones a las que hemos llegado en el subcapítulo anterior se confirman a la luz de las evidencias arqueológicas provenientes de las excavaciones de cementerios prehispánicos. Las áreas funerarias no destruidas por la codicia de los huaqueros, como por ejemplo Cerro Colorado de Paracas (Paracas)[35] y San Francisco de Tablada (Lurín),[36] constituyen una verdadera mina de información sobre las sociedades extintas. La información procedente de las excavaciones sistemáticas y con un buen registro puede ser sometida a variados interrogatorios analíticos como si fuese un archivo o una gran base de datos. Así es posible responder las preguntas: ¿cómo las personas importantes desde el punto de vista político se relacionaban con los otros y quiénes integraban las élites de poder hace dos mil años? (Fig. 11). En ambos casos citados no cabe duda que estos grupos no se aislaban del resto de la sociedad, tal como lo hacían las élites coloniales o la nobleza y el clero en la Edad Media.

En Paracas y en Tablada, los entierros particularmente ricos en ofrendas de todo tipo, incluidas las armas, no se diferencian de los demás por el rito, las características de la cámara o la localización de la tumba. Los entierros de los individuos poderosos que ostentan en sus ajuares atributos de guerreros o chamanes, se ubican dentro de agrupaciones de sepulturas de otros individuos de ambos sexos y de todos los rangos etarios. Por la composición demográfica y la distribución interna de los cuerpos de adultos, subadultos e infantes, cada agrupación parece corresponder a una familia extensa. Por ende, las desigualdades que se observan en el acceso a los bienes funerarios no se desprenderían de la estructura social vertical, con fuertes diferencias de orden económico entre los representantes de estamentos o clases, como a menudo se presume en la literatura del tema. El origen de estas desigualdades estaría más bien en las relaciones entre integrantes del mismo grupo consanguíneo. Los guerreros con armas y rico atuendo estaban sepultados cerca de sus esposas, hijos y algunos parientes. Los entierros con varias y sofisticadas ofrendas de subadultos y niños podrían corresponder a los hijos primogénitos, muertos prematuramente. De manera tentativa, se puede atribuir también los entierros sencillos con ajuares pobres de adultos a parientes cercanos que no tuvieron hijos, o los perdieron todos, y que carecían de hogar propio.

En este contexto cabe preguntarse qué tipo de población sepultó a sus muertos en cada uno de los dos cementerios: ¿una comunidad aldeana, un grupo étnico que controlaba una parte del valle, linajes de élite de una jefatura compleja o un estado capaz de extender su control a más de una cuenca? Hay razones para pensar que los individuos cuyos cuerpos enfardelados se encontraron en ambos cementerios vivían lejos de la zona que los cobijaba en su eterno descanso, y que los despojos mortales fueron traídos de distancias a veces considerables. En Paracas podría tratarse de habitantes no solo de las tierras de la bahía, donde 1 s fuentes de agua dulce permitían incluso cultivos a pequeña escala en la cercanía de Puerto Nuevo, uno también de pobladores del valle de Pisco y quizás también de Chincha e Ica. La variedad estilística de los textiles y de la cerámica así como la increíble riqueza de algunos ajuares lo sugiere (Fig. 12). Por otro lado, hay numerosos indicios que señalan que se trataba de linajes que tuvieron la capacidad de acumular un considerable poder político, económico y religioso. Entre estos indicios están miles de metros de telas, bordadas con hilos importados de lana, sofisticadas herramientas y armas de obsidiana de la lejana Huancavelica, oro y conchas de *Spondylus sp.* provenientes de los mares ecuatoriales. Las amplias estructuras domésticas que rodean las dos áreas destinadas para los entierros en Paracas fueron consideradas por Massey, Wallace y Peters[9] como estructuras de élite. Por su notable extensión, cada una de estas casas fue capaz de albergar a una familia extensa. Es posible que el asentamiento se llenase de habitantes solo en un período relativamente corto del año, en las fechas previstas para las fiestas de propiciación del mar, para la pesca y mariscueo, y para el culto de los muertos y los ancestros. La bahía de Paracas -con su excepcional riqueza marina y la llamativa morfología del Cerro Colorado- pudo haber sido escogida ex profeso como área para multitudinarias ceremonias, una especie de centro ceremonial sin palacios ni templos monumentales. En todo caso, no cabe duda que ciertos linajes optaron por regresar a este lugar y sepultar a sus muertos, muy cerca unos de otros, durante tres a cuatro siglos ininterrumpidos (Fig. 15). Indudablemente tampoco es fortuita la división del asentamiento en dos «barrios», uno alto, en las laderas del Cerro Colorado, y el otro sobre las pendientes arenosas suaves de la playa al borde de la bahía, cada uno con su área funeraria localizada en el mismo centro de la zona habitada. Desafortunadamente el sentido de esta división se nos escapa porque el cementerio de la ciudad baja, conocido con el nombre de Cabeza Larga o Arena Blanca, fue ferozmente destruido por los huaqueros antes de que fuesen trabajados por Tello y Mejía Xesspe.

La situación de Tablada de Lurín es algo diferente. Los cuerpos de los difuntos fueron transportados desde los asentamientos en el valle bajo de Lurín distantes a menos de un día de camino al lugar del entierro ubicado en una meseta arenosa deshabitada, en la margen derecha del río, en una zona de lomas bajas, donde el bosque de algarrobos, los árboles de tara y los lúcumos daban quizás aún abrigo a manadas de guanacos y venados (Fig. 13). No hay huellas de ningún tipo de ocupación doméstica contánea en la meseta. Tentativamente se puede sugerir que la población vivía en tres grupos de aldeas dispuestas en ambas orillas del río, cerca de los campos de cultivo y de pasturas en las lomas, pero relativamente lejos del mar. Sabemos que los habitantes del litoral, especializados en la pesca y en el mariscueo, sepultaban a sus muertos en otro lugar cerca de Pachacámac, en el Lomo de Corvina[4]. Dada la gran uniformidad en los comportamientos funerarios, el estilo de la cerámica utilitaria y también ceremonial, los instrumentos musicales y los rituales funerarios, es muy probable que Tablada de Lurín haya sido durante tres a cuatro siglos el cementerio preferente de culto a los muertos de un solo grupo étnico, muy consciente de su identidad (Fig. 14).

Una tercera pregunta, que se impone concierne a la imagen ideal que estas dos sociedades contemporáneas y asentadas en condiciones ambientales similares tuvieron de sí mismas y la plasmaron por medio de diferencias en el tratamiento póstumo de sus difuntos. ¿Hasta

► Fig. 12. Manto paracas decorado con seres sobrenaturales. Los mantos eran las principales ofrendas asociadas a los fardos funerarios. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 13. Entierro de un personaje de alto estatus procedente de Tablada de Lurín. Programa Arqueológico «Valle de Pachacámac».

► Fig. 14. Botella ceremonial de uno de los entierros humanos de Tablada de Lurín. En el cuerpo de la vasija destacan tres cabezas de felinos. Programa Arqueológico «Valle de Pachacámac».

qué punto esta imagen difiere de la que proyectaban las sociedades urbanas de la antigüedad clásica y la Edad Media, estas mismas sociedades cuyas historias sirvieron a Marx y a sus seguidores para definir las conceptos analíticos de clase social y de las relaciones antagónicas que generan la lucha de clases? La pregunta es pertinente porque varios investigadores atribuían a las sociedades prehispánicas de la época posterior a las características de las sociedades clasistas en cuyo seno se había desarrollado una feroz lucha por el poder entre la casta sacerdotal y la emergente élite guerrera[1]. La primera diferencia salta a la vista no sólo para los casos analizados puesto que atañe a todos los contextos funerarios excavados hasta el presente en los Andes.

En las sociedades urbanas del Mediterráneo y de la Europa medieval, las diferencias sociales se expresaban en el ámbito funerario en primera instancia mediante el lugar de entierro (criptas, catacumbas, necrópolis de élite) y eventualmente en la superestructura de la tumba (mausoleo, lápida, estela, estatua), así como en el grado de elaboración del receptáculo para el cuerpo (cámara o sarcófago). Era común la ausencia de ajuares, salvo escasos y muy variados objetos que los deudos depositaron en alusión a las virtudes o las gestas del difunto. La desaparición de los ajuares guarda relación directa con las creencias sobre el destino póstumo, propias de las religiones reveladas o de misterios. La muerte es un viaje sin retorno para el alma hacia una realidad muy diferente de la terrenal, y en la que la mayoría de espíritus comparte por igual un destino bienaventurado o penoso. La posición social que el muerto ostentaba en vida no se perpetuaba en el más allá. Por el contrario, la muerte igualaba a todos, quizás menos al rey. Tampoco se creía que el muerto vivía dentro de la tumba, o que regresaba a ella para alimentarse. Ese quedaba descartado[2].

En los Andes prehispánicos los antropólogos y los arqueólogos registraron la vigencia de una tradición muy diferente de la que acabamos de describir, y que es característica de muchas otras sociedades de la antigüedad que no han sido marcadas por los efectos de globalización y la expansión de la vida urbana en el contexto de la economía de mercado. Desde el Período Precerámico hasta la conquista española, la preparación de los ajuares involucraba un considerable porcentaje de trabajo social organizado. Recordemos que más del noventa por ciento de los objetos suntuarios que conservan los museos proviene de los contextos funerarios. Poca duda cabe que gran parte del excedente productivo que generaba la sociedad no se invertía en mantener las distancias entre los estratos sociales y grupos de poder durante su vida y en los espacios urbanos o residenciales de carácter secular, por ejemplo por medio de los vestidos de diario, las armas o los palacios, como ocurre en las sociedades clasistas de Europa y del Mediterráneo. Por el contrario, este esfuerzo servía esencialmente para demarcar las diferencias sociales en el tiempo de fiesta y del ritual religioso, y asimismo proyectarlas hacia el más allá y asegurar por medios mágicos que se mantengan para siempre[3]. Los resultados del análisis de las ricas iconografías presentes en las ofrendas funerarias coinciden por lo general con el contenido simbólico de los rituales indígenas descritos por los españoles durante el siglo XVI: los muertos siguen viviendo en un mundo paralelo y cercano, regresan con facilidad para acompañar a los vivos en momentos difíciles, como aquellos previos a la cosecha cuando falta el agua, y cuando atacan los enemigos. La supervivencia de los muertos está condicionada por el esfuerzo piadoso de los vivos, quienes los visten y alimentan. De ahí, entre otros, la recurrencia de recipientes de comida y la abundancia del vestuario en los contextos funerarios prehispánicos.

A partir de estas ideas generales podemos volver a preguntarnos en qué tipo de diferencias -que potencialmente aluden a los principios ideales del orden social- se podía incluso durante la preparación y la deposición de las ofrendas en Tablada y en Paracas. La primera y quizás la más importante razón de ofrecer ajuares diferentes, cualitativa y cuantitativamente, a hombres y mujeres cuyos cuerpos yacían a menudo lado a lado, atañe a la complejidad de las relaciones sociales que el difunto supo cultivar y mantener en vida. Los entierros de individuos sepultados con símbolos de poder y reconocimiento social, y con mayor cantidad y calidad de ofrendas que el promedio, se localizan en medio de muchos otros correspondientes probablemente a sus parientes cercanos y lejanos. Es particularmente significativo que en la producción de estas ofrendas parece involucrarse un número de personas que guarda relación directa con la posición social del fallecido, la cual se mide por medio de otras variables arriba mencionadas. A mayor estatus, mayor número de manos que trabajaron para que el difunto pudiese mantener su posición y seguir viviendo en el más allá. Paul[4] pudo percibirlo en detalle al analizar la tecnología y el estilo de las ofrendas textiles de Paracas (véase p. 212, Fig. 2). En los ajuares excepcionalmente ricos se encuentran a menudo objetos en estilos muy diversos, originarios de regiones colindantes con la zona del cementerio e incluso importaciones de tierras lejanas. En Tablada, donde no se han conservado los textiles, se pudo observar tendencias similares en la distribución de las ofrendas de cerámica, metal e importaciones exóticas de piedras semipreciosas, obsidianas y conchas (Fig. 16).

La segunda razón de esas diferencias guarda relación con los roles simbólicos de las cabezas de los grupos familiares de ambos sexos que se deseaba perpetuar por medio de rituales funerarios. En Tablada, los objetos laboriosamente producidos para ofrecerlos, o reutilizarlos para este fin, remiten a la imagen convencional de un hombre adulto como diestro guerrero, cazador y pastor, predestinado para representar a su familia en las ceremonias religiosas. Para este último papel sirven los instrumentos musicales, las antaras, las flautas y

▲ Fig. 15. Dibujo del contenido de la tumba 310 y sus fardos asociados en el núcleo funerario de Wari Kayán, Paracas. Dibujo del cuaderno de campo de Toribio Mejía Xesspe en 1927. Colección Toribio Mejía Xesspe, Archivo Histórico del Instituto Riva-Agüero, Lima.

Fig. 16. Los collares elaborados con distintas cuentas marinas fueron uno de los elementos de los ajuares funerarios de Tablada de Lurín que permitían inferir el nivel social de los individuos enterrados. Programa Arqueológico «Valle de Pachacámac».

◄ Fig. 17. Finas orejeras de oro labrado provenientes de uno de los principales contextos funerarios de Tablada de Lurín. Programa Arqueológico «Valle de Pachacámac».

▼ Fig. 18. Las mujeres tuvieron un rol particular dentro de la sociedad centrada en Tablada de Lurín y fueron ampliamente representadas en la cerámica. Nótese el énfasis con que fue representado el cabello femenino, cuidadosamente tratado. Programa Arqueológico «Valle de Pachacámac».

► Fig.19. Estatuilla femenina procedente de Tablada de Lurín. Programa Arqueológico «Valle de Pachacámac».

los tambores, así como los tubos y las paletas para ingerir polvos alucinógenos. El dieciocho por ciento de los entierros masculinos contiene porras y/o estólicas (Figs. 20a, b, c). En cambio, el papel simbólico de la mujer, madre y esposa, es el de al fardera (Fig. 18). A ella ofrecen un plato giratorio o un conjunto de estos platos, una bola de arcilla, eventualmente un pulidor o un cuchillo-desbastador de conchas para eliminar el exceso de arcilla cuando se está modelando la vasija. Los azadones y otros implementos agrícolas se distribuyen de manera uniforme entre ambos géneros.

La tercera razón se debe al énfasis en los ritos que corresponden a niños y adultos. Los fetos y los recién nacidos se sepultan según las mismas reglas generales que los adultos pero no reciben ajuares funerarios salvo objetos aislados, en particular conchas y adornos de *Spondylus sp.* y metal. Recién a partir de un año de vida el niño fallecido merece casi el mismo tratamiento que el adulto. Se le ofrece de manera exclusiva silbatos y juguetes, vasijas en miniatura, así como estatuillas de mujeres desnudas (Fig. 19).

Debido a la falta de estudios publicados y confiables de sexo y edad de los individuos cuyos fardos han sido abiertos, no se puede hacer un seguimiento sistemático similar al de Tablada en el caso de Paracas. No obstante la información disponible sugiere un cuadro muy similar al que acabamos de esbozar, con ciertas precisiones importantes que permiten afinar la definición de las diferencias sociales.

Los entierros humanos de Paracas son excepcionales a escala mundial por la conservación de los textiles, la cestería y en general de todo el material orgánico. Gracias a estas circunstancias inusitadas, el arqueólogo tiene la oportunidad de evaluar cuán sesgada está su interpretación cuando en las tumbas excavadas solo encuentra cerámica o eventualmente objetos de metal, tal como ocurrió en Tablada. La mitad de los estudiosos de la época inca llamar la atención del medio académico sobre el bien más preciado socialmente, más cargado de poder simbólico y más valorado de todos: la fina vestimenta ceremonial. Como bien lo ha observado Lechtman[18], la mayor parte de la producción de metal comprende adornos para el atuendo y el tocado, además de orejeras y narigueras (Fig. 17). De hecho, se trata de un grupo de artefactos que involucra los conocimientos técnicos más sofisticados de sus tiempos y la mayoría de materias primas importadas. La veracidad de estas apreciaciones se confirma plenamente en el caso de Paracas. En comparación con los textiles, las ofrendas de cerámica y metal (oro y cobre) son completamente insignificantes y marginales (Figs. 22a, b). Los fardos más espectaculares en cuanto a cantidad y calidad de telas bordadas, así como en la cantidad de tiempo social involucrado en la confección de todas las ofrendas, no se asocian a la cerámica ni a las piezas de metal. Las láminas de oro, muy escasas en Paracas, fueron encontradas por ejemplo en el fardo de un niño con ofrendas pobres de todo tipo.[19]

En Paracas, la diferencia entre los entierros de los jefes y los demás difuntos se percibe en la manera cómo se preparó el fardo y cómo se depositaron en su interior las ofrendas textiles (Fig. 21). El ritual de la preparación del cuerpo para el entierro fue posiblemente parecido al de Tablada. El cuerpo desnudo del difunto se acomodaba en la posición sentada «embrionaria», con las manos hacia la cara o hacia los hombros, antes del rigor mortis. Las sogas lo mantenían en esta posición. La ropa usada en vida por el difunto se plegaba y se acomodaba sobre el cuerpo desnudo. Luego venían las envolturas de tela llana en una o varias capas y las ofrendas textiles que podían tener forma de retazos bordados, vestidos miniatura, vestidos de tela sobrenatural con bordados o no, y diferentes formas de tocados. Los difuntos de mayor estatus estaban sentados sobre un cesto recubierto de piel y en ese caso las envolturas tomaban cientos e incluso miles de metros de tela llana. El fardo con el ajuar fue fácil de transportar gracias a los amarres y las cinturas, que permitían enterrarlo y desenterrarlo sin facilidad, lo que ocurría con cierta frecuencia. Algunos fardos de personajes importantes fueron desenterrados varias veces para restituir sus nuevas capas de ofrendas textiles, compuestas esencialmente por mantos ceremoniales bordados, de gran tamaño y complejidad iconográfica.

Los líderes y sus ancestros

La respuesta a la pregunta quiénes fueron los que tuvieron el don de mando - por herencia, por elección o como líderes del momento, que surgen a veces en una situación crítica y por mérito propio- es más difícil de contestar que las anteriores. Para ello se requiere cruzar evidencias funerarias, las diferencias sobre el contenido religioso de la iconografía que adorna los vestidos, los tocados y otros atributos del poder, con lo poco que sabemos sobre los espacios públicos en el periodo y el área de nuestro interés. Se supone que la autoridad del individuo o de la familia gobernante se manifiesta y legitima justamente en espacios públicos cuyo carácter y forma arquitectónica guarda cierta relación con las características del poder.

Una tradición académica muy difundida en la arqueología andina envidera apropiado buscar premisas en los estudios de los asentamientos y de la arquitectura para inferir las relaciones de poder imperantes en el pasado prehistórico. En su fundamento teórico está la

presunción que la existencia de una extensa y potencialmente populosa capital con su centro monumental, además de capitales departamentales y distritales que emulan la arquitectura de moda en la capital principal, y aldeas y villorrios, implica la existencia de un sólido estado territorial e incluso de un imperio expansivo. Un estado de este tipo, parecido al moderno, debe contar por lo menos con una monarquía como un sistema institucionalizado de delegación del poder, y por supuesto con élites nobles, sacerdotes y artesanos, todos ellos residentes en los centros urbanos.[a] El principal problema con esta influyente y difundida interpretación es que simplifica al extremo la complejidad de los procesos históricos y traslada de manera implícita las condiciones registradas en Europa en tiempos posteriores a la conquista del Nuevo Mundo al pasado prehispánico. No se toma en cuenta ni las diversas sistemas de organización política y económica, ni los diferentes estilos de vida de la élite. Unos y otros grupos de factores suelen tener directas repercusiones en los desarrollos urbanos y en la tipología funcional de los edificios. La propuesta teórica descrita no explica tampoco porqué solo en ciertos lugares y en ciertos tiempos el esfuerzo social se dirigía hacia La construcción de los edificios públicos y en otros no. En los Andes Centrales estos tiempos suelen estar distanciados y ser relativamente cortos. Por ejemplo, en los valles de Lurín, Rímac y Chillón este esfuerzo social se focaliza aproximadamente entre 1800 a 900 a. de C., 400 a 800 d. de C. y 1400 a 1533 d. de C.[a] En el período de nuestro interés, posterior al ocaso de Chavín y anterior al apogeo de Cahuachi en Nazca o de Maranga en Rímac, los únicos casos de arquitectura pública de gran envergadura que se registran en todo el extenso territorio de los Andes Centrales están localizados en la cuenca baja de Chancha[a] y en la cuenca del Huaura, en particular en Paramonga. No hay arquitectura monumental en Pisco y Lurín.[a] No obstante, las evidencias de Paracas y Tablada muestran niveles de complejidad social incomparablemente mayores que los que se documentan en las tumbas de los líderes políticos de los períodos previos, sepultados en medio de pirámides de asombrosos volumen y junto a plazas de gran extensión, a menudo de 1 kilómetro de largo o más. Estos líderes, a juzgar por los símbolos de poder que los acompañaban en la tumba, eran diestros organizadores de la pesca y la caza (Manchay, en Lurín), ancianos-chamanes (San Juanito, Santa) y eventualmente sacerdotes (Garagay, Kuntur Wasi).[a] En ninguno de sus ajuares se refleja el concurso de una red social de súbditos y aliados tan amplia, ni la capacidad de conseguir tanta cantidad de materias primas y productos exóticos como ocurre en Paracas e incluso en ciertos entierros de Tablada de Lurín.

Como lo demuestra Paul,[a] para confeccionar solo las telas burdas y bordadas que contiene cada uno de los fardos más grandes de Paracas se requiere un tiempo social similar o mayor a la inversión de horas hombre en la elaboración de todos los geoglifos figurativos de la Pampa de Ingenio que dieron fama a las líneas de Nazca (véase p. 29, Fig. 36). De hecho podemos compararlo con la inversión de trabajo necesario para levantar una pirámide mediana. Sin embargo, hay una gran diferencia entre un fardo y una pirámide. Las ofrendas y el fardo se tienen que confeccionar en un tiempo breve, posiblemente no mayor de uno

◄ Fig. 20. Armas de los ajuares funerarios de Tablada de Lurín. Programa Arqueológico «Valle de Pachacámac».
a) Cabezas de estólicas de hueso.
b) Cabeza de porra en forma de cruz.
c) Cabeza de porra en forma circular.

Fig. 21. Detalle de dibujo de un fardo paracas en el informe de desenfardelamiento de la Momia N.º 35 de Wari Kayán, presentado por Yabar en 1929. Colección Instituto Mejía Xesspe, Archivo Histórico del Instituto Riva-Agüero, Lima.

► Fig. 22. Ajuares en los fardos funerarios paracas no se encuentran grandes cantidades de metales, las láminas cortadas hacen referencia a los personajes sobrenaturales representados en los textiles:
a) Diadema miniatura con agujeros para ser cosida en una pieza textil. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
b) Narigueta de oro. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

a dos años, en tanto que pirámides como las de Chupicigarro-Canal, Manchay, Mina Perdida o las posteriores - la Gran Pirámide de Cahuachi y la Huaca de la Luna -[a] se levantaban con el esfuerzo de varias generaciones durante cuatro a diez siglos sin interrupción. A diferencia de las pirámides mencionadas, que se construían como la expresión de un acto piadoso de la comunidad, para la veneración de la divinidad y sus muertos, muy similar en el fondo al fervor de los constructores de las catedrales góticas, al fardo es el monumento al poder de un solo individuo cuya autoridad política estuvo reconocida por todos los participantes de la pompa fúnebre. Las pirámides y las catedrales quedaron en el paisaje mientras que las telas, producto de un gran esfuerzo mancomunado, desaparecieron para siempre debajo de la tierra. ¿Por qué entonces se juzgó necesario invertir el ingenio, el tiempo social y los insumos exóticos en la confección de vestidos bordados? La iconografía de estas telas convertidas en una especie de códices bordados ofrece una respuesta contundente. El difunto convertido en un ancestro inmortal, bien atendido por sus parientes y súbditos, viajará para que el agua, las semillas fértiles y la prosperidad nunca falten en la comunidad de los vivos. Se ha demostrado en estudios recientes que la principal diferencia entre el tratamiento funerario de los jefes y los demás adultos en Paracas consiste en el número y el contenido iconográfico de los textiles hechos *ex profeso* como ofrenda, así como la cantidad de tela llana usada en la confección del fardo. La mayoría de los difuntos adultos fue sepultada con un simple envoltorio o al interior de un fardo. En su interior, fuera de la ropa usada, se encuentra por lo general un limitado número de retazos bordados y vestidos menores, así como tocados. En cambio los fardos que Tello[a] clasificó como grandes, y también algunos medianos, se distinguen por contar con una a tres capas de vestidos ceremoniales, principalmente mantos bordados.[a] Estas capas de ofrendas se depositaron después del entierro, al menos varios meses e incluso un año o dos, el tiempo necesario para tejer y bordar las telas.

No cabe duda, a partir de las premisas expuestas, que algunos fardos de Cerro Colorado en Paracas contenían cuerpos de soberanos cuya autoridad se extendía a varias cuencas del litoral, al norte y quizás también al sur de la península. La variedad de los estilos de las telas presentes en un solo fardo así lo sugiere. Estos soberanos se hicieron sepultar en medio de sus familiares y ancestros, en el centro de un asentamiento que difícilmente puede ser considerado como la capital principal. En todo caso carece de arquitectura pública. Los asentamientos contemporáneos que cuentan con este tipo de arquitectura son Alto de Molino y Chongos en el valle de Pisco.[a] Ninguna de estas construcciones posee sin embargo la envergadura de los recintos piramidales alargados del valle de Chincha. Desafortunadamente estos importantes vestigios arquitectónicos y extensos cementerios asociados esperan una investigación sistemática a largo plazo, acorde con su importancia. Parece que el origen del característico estilo o Topará de la cerámica ceremonial y utilitaria predominante en las fases Cavernas y Necrópolis, se difunde desde los valles de Cañete y Chincha hacia el sur. ¿Habría que buscar en Chincha las residencias principales de todos o algunos de los señores de Paracas? No disponemos aún de premisas para confirmar o para refutar esta hipótesis.

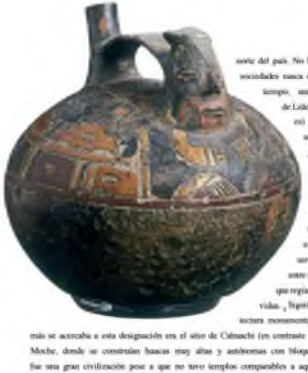
◀ Fig. 1. Botella retrato. Representa a un guerrero con fino atuendo, luce una larga capa y lleva una cabeza trofeo sobre las manos a modo de presentación. Museo Amano, Lima.

Curacas y guerreros en la costa sur del Perú

Donald A. Proulx

La inhóspita costa sur del Perú albergó a dos complejas sociedades tempranas que superaron los retos del clima árido del desierto para formar comunidades que sobresalieron por sus logros artísticos. La costa sur abarca un área de aproximadamente 300 kilómetros de extensión, desde el valle de Chincha en el norte hasta el valle de Asarí en el sur. Con el auge de la cultura Paracas en el Horizonte Temprano (700-100 a. de C.) y el florecimiento de la sociedad nasca durante el Periodo Intermedio Temprano (100 a. de C.-600 d. de C.), el centro cultural de esta región fue la cuenca del río Grande de Nasca, con sus diez afluentes que parecen desplegarse como los dedos huesudos de una mano extendida, y el valle de Ica por el norte. La falta de agua y la escasez de tierra cultivable hacen que estos lugares sean poco propicios para el surgimiento de una sociedad compleja hasta que se recuerda que el antiguo Egipto y Mesopotamia afrontaron condiciones similarmente adversas. Sea el caso del Viejo o el Nuevo Mundo, lo que explica el éxito de los habitantes locales en la explotación de tales ambientes es la manera cómo cada una de estas sociedades se adaptó a su entorno y sorteó los obstáculos que tuvo que enfrentar.

El desarrollo de la estratificación social y del poder (Fig. 1) en esta parte de los Andes Centrales se diferenció notablemente de las formas de gobierno de su contánea Moche en el



norte del país. No hubo soberanos en las sociedades nasca o paracas sino, con el tiempo, una transición gradual de líderes religiosos (chamanes) a líderes locales más seculares (curacas), junto con la emergencia de una sociedad más estratificada a partir de raíces igualitarias. Los chamanes eran los principales expertos religiosos, que servían de intermediarios entre el pueblo y los espíritus que regían varios aspectos de sus vidas. Significativamente, la arquitectura monumental era mínima; lo que más se acercaba a esta designación era el sitio de Cahuachi (en contraste con la contemporánea Moche, donde se construían huacas muy altas y autónomas con bloques de adobe). Nasca fue una gran civilización pese a que no tuvo templos comparables a aquellos de los egipcios o aztecas, ni una estela tallada como la de los mayas. Más bien, los nasca realizaron dibujos sobre el terreno (geoglifos), excepcionales por su tamaño y cantidad, y sus ceramios y textiles rivalizan con los de cualquier otra sociedad. La religión nasca era compleja, ligada a la guerra, y el ritual de exhibir las cabezas trofeo constituía una parte fundamental de sus actividades de culto; en tiempos posteriores, los guerreros se convirtieron en un componente importante de la organización sociopolítica de Nasca.

Este capítulo se centrará en el auge y declive del gobierno nasca, el carácter de sus líderes y los símbolos de poder que se aprecian en sus restos materiales y su arte. Los orígenes de la cultura Nasca están firmemente enraizados en su antecesora, la cultura Paracas, y no pueden ser entendidos si no se examina la naturaleza de esa sociedad precedente. Asimismo, las razones de la decadencia y caída de Nasca solo pueden ser comprendidas cuando se estudia el rol cumplido por la cultura Huari en el Horizonte Medio (600-1000 d. de C.).

◀ Fig. 2. Botella escultórica de estilo Paracas Cavernas. Las incisiones delinean la figura de un ser antropomorfo y destacan los vívidos colores sobre la vasija. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▼ Fig. 3. Plato con decoración incisa de estilo Paracas Cavernas. La decoración externa muestra influencia de Chavín. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▶ Fig. 4. Plato con decoración incisa y pictórica de estilo Paracas Cavernas. El Ser Ocultado con rasgos de felino decora la parte interna. Es uno de los nuevos motivos iconográficos que surgen cuando el estilo Paracas empieza a separarse de sus raíces chavín. Museo Regional de Ica «Adolfo Bermúdez Jenkins», Ica.

▶ Fig. 5. Típica botella de estilo Topará o Paracas Necrópolis. Estas botellas se caracterizan por su fina manufactura, pintura monocromática y por tener formas como las de las calabazas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

El surgimiento de los chamanes en la cultura Paracas y un nuevo culto religioso

Generalmente se consideró que el surgimiento de la sociedad compleja en la costa sur del Perú empezó con la cultura Paracas, la misma que se originó durante el Horizonte Temprano (700-100 a. de C.). El eminente arqueólogo peruano Julio C. Tello fue el primero en estudiar científicamente esta cultura, pues en 1925 inició sus excavaciones en una árida colina llamada Cerro Colorado, y en sus inmediaciones, en la desolada península de Paracas, al sur de la actual ciudad de Pisco. Basándose en las diferencias existentes en los patrones funerarios, Tello identificó dos fases cronológicas de la cultura Paracas. A la primera la denominó Paracas Cavernas, debido a las cámaras subterráneas en forma de botella que guardaban entierros múltiples, con momias

envueltas en fardos funerarios cuyos tejidos eran sencillos, aunque estaban acompañados por ceramios de colores brillantes, con motivos grabados (Fig. 2). La iconografía desplegada en las muestras más tempranas de esta cerámica refleja la poderosa influencia que ejercía el culto religioso de Chavín, más al norte del Perú (Fig. 3). Criaturas míticas y felinos que combinaban rasgos humanos con los de jaguares, caimanes y aves de presa eran parte integral de esa iconografía. La influencia de Chavín decreció al cabo de unas generaciones y fue reemplazada por la emergente tradición local de Paracas, que incluía una amplia variedad de nuevos motivos, entre estos el Ser Ocultado y otras criaturas míticas que más tarde serían incorporadas en la iconografía nasca (Fig. 4).

La tradición de Paracas Cavernas fue más fuerte en la zona baja del valle de Ica, alrededor de la cuenca de Ocucaje, y algunos estudiosos opinan que se originó allí. Casi cincuenta años atrás, Menzel, Rowe y Dawson basaron su sensación en diez fases del estilo Paracas a partir de la cerámica proveniente de esta área. Alguna vez se pensó que Paracas era invasiva y poco significativa en la cuenca del río Grande de Nazca, pero los trabajos recientes de Markus Reindel y Johnny Isla en los valles de Palpa y río Grande han permitido descubrir allí varios sitios paracas. Por ejemplo, en Jauranga, se recuperaron sesenta y dos entierros que datan de diversas fases de Paracas y abundantes fragmentos de cerámica. La gran cantidad y variedad de sitios paracas en torno al afluente Palpa han llevado a estos investigadores a sostener que la tradición Paracas comenzó en la cuenca de Nazca y no en Ica, tal como Menzel y otros habían manifestado previamente. Evidentemente, se necesitan más investigaciones para determinar los verdaderos orígenes de la cultura Paracas y para evaluar las diferencias regionales.

En la península de Paracas, la fase Paracas Cavernas fue sustituida por una nueva que Tello denominó Paracas Necrópolis para referirse a una amplia zona subterránea de entierros (Wari Kayán) en las laderas de Cerro Colorado, las cuales guardaban un total de cuatrocientos veintinueve fardos funerarios muy elaborados. En contraste con los cadáveres de Paracas Cavernas, aquellos de Paracas Necrópolis fueron colocados en posición sentada, sobre un cesto llano, y luego envueltos con numerosas capas de tela sencilla, al igual que con elegantes tejidos, incluyendo mantos con una extensión promedio de 1,3 metros, turbantes, ornamentos de oro, tocados de plumas y abanicos (véase p. 219, fig. 16). En los mantos se emplearon diversas técnicas textiles, lo que sugiere que los entierros fueron hechos durante un período de varias generaciones, contando con algunas piezas que se remontan al período Nasca Temprano. Sin embargo, la cerámica vinculada a estos restos era bastante diferente de los ceramios policromos de Cavernas. Las vasijas típicas de Necrópolis son de paredes delgadas y monocromas (blancas o rojas) y sin otra decoración que el perfil de una calabaza o de un sapo u otra forma (Fig. 5). Ahora se consideró que este estilo de cerámica, conocido como Topará, tuvo sus orígenes en los valles de Cañete y Chincha, al norte, dentro de una cultura distinta que influyó fuertemente sobre los últimos pobladores de Paracas.

◄ Fig. 6. Manto paracas decorado con seres sobrenaturales que representarían el paso de los chamanes a un nivel de consciencia distinto tras el uso de alucinógenos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

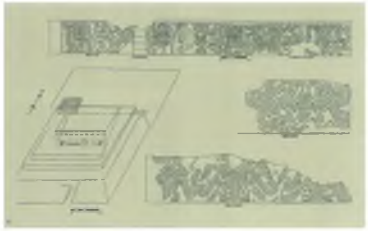
► Figs. 7a, 7b. Detalle del manto paracas de la Figura 6. Personajes sedentes, probablemente chamanes.

Los ricos fardos funerarios que Tello encontró al excavar en la necrópolis de Wari Kayán han sido considerados como las sepulturas de líderes de la élite que fueron traídos de diversos lugares para ser enterrados en ese cementerio sagrado. Algunos han interpretado estos fardos funerarios como evidencias de un culto ancestral, semejante al que recibían los monarcas incas después de su muerte. Pero no hay indicios de que se hicieran ritos adicionales a ofrendas a estos cuerpos luego de ser enterrados. Es más probable que Wari Kayán haya sido el lugar de reposo final de importantes individuos, una vez que estos eran enterrados, el ciclo se reasociaba con los vivos. Además de sus ricos atuendos, se descubrió que muchos de estos líderes tenían cráneos deformados (por lo general alargados), lo que quizá fuera una señal de rango o identidad grupal. „

Estos entierros de Paracas Necrópolis son la prueba de que había una sociedad jerárquica con líderes que manifestaban su poder y autoridad. Dada la ausencia de una arquitectura residencial específica (palacios), de arquitectura monumental y de artículos significativos de riqueza personal aparte de los textiles (Fig. 6), lo más probable es que aquellos individuos fueran líderes religiosos o chamanes, cuyo poder estaba relacionado con sus habilidades para actuar como mediadores ante lo sobrenatural en un culto local que abarcaba diversos valles (Figs. 7a, b).

Para entender el carácter del liderazgo en Paracas, se debe examinar el complejo culto religioso que dominaba a esa sociedad. Los paracas tenían una religión animista en la que los chamanes - no sacerdotes- servían como intermediarios entre el pueblo y una serie de espíritus naturales que se creía que controlaban todos los aspectos de la vida humana. Un chamán era un experto religioso a tiempo parcial, con un poder que a menudo derivaba de su carisma personal. Eran partidarios del trance, la adivinación y la sanación, y con frecuencia recurrían a la magia y las sustancias alucinógenas para interactuar con las fuerzas espirituales. En contraste, los sacerdotes eran expertos a tiempo completo cuyo cargo era usualmente heredado. Los sacerdotes solían recibir un entrenamiento formal y participaban en rituales con regularidad, como era el caso entre los incas. En la cultura Paracas, si se creía que había un individuo con un don especial para comunicarse con esos espíritus naturales, este era seleccionado para servir como chamán. „ Como la élite de la sociedad paracas estaba conformada por varones (lo que ha sido demostrado por los patrones funerarios), consideramos que los chamanes también pertenecían al género masculino y que eran promovidos a esa posición al haber sido percibidas sus habilidades innatas.

La principal fuente de información acerca de la religión paracas deriva de un análisis de la iconografía sobrenatural que adorna sus magníficos textiles. El grueso de estas representaciones consiste en figuras antropomorfas que combinan rasgos humanos con los de las más poderosas criaturas del aire, tierra y agua: felinos (jaguar, puma, gato de las pampas), pájaros diversos (cóndor, vencejo, halcón) y animales marinos (ballena asesina, tiburón). „ Los chamanes dirigían rituales que incluían la ingesta de alucinógenos y bebidas alcohólicas (chicha de maíz), y



◀ Fig. 8. Dibujo de los motivos murales antropomorfos que decoraban el templo de Animas Altas, valle de Ica (redibujado de Massey, 1986: 104).

▼ Fig. 9. Borde de manto de la fase Nasca Temprano. Se representan aves y flores, diseños típicos del estilo Proto Nasca. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▶ Fig. 10. Detalle del borde tejido de la Figura 9.

la ejecución de música y danza para influir mágicamente en los espíritus a los que invocaban y conseguir que sus manifestaciones fueran provechosas. Es muy probable que el objetivo de la mayoría de los rituales fuera incidir en la fertilidad de los vitales cultivos agrícolas y en la provisión de agua necesaria para su crecimiento. Sin duda, algunas de las imágenes representan a chamanes encarnando a espíritus naturales o, quizá, transformándose mágicamente en esos espíritus mediante el efecto de los alucinógenos.[36] Otras imágenes pueden representar a los mismos espíritus o a las formas que adoptaban según las creencias de los pobladores. A pesar de que los participantes en los rituales y los conceptos sobrenaturales están vividamente representados, aún no se han encontrado muchos emplazamientos de actividad ritual. Uno de ellos se encuentra en Animas Altas, un sitio ceremonial de cien hectáreas ubicado en la parte baja del valle de Ica, caracterizado por tres túmulos y plazas;[37] en la pared de uno de los túmulos del sitio fue grabada una figura antropomorfa que tiene el aspecto de un felino sobrenatural con colmillos (Fig. 8).

Como Nasca después, los chamanes de Paracas usaron cabezas decapitadas, las llamadas cabezas trofeo, en sus rituales. Evidentemente, la manipulación de cabezas trofeo fue un elemento esencial de la religión paracas. Muchos de los seres míticos antropomorfos representados en los textiles sostienen cabezas trofeo en sus manos (en los sitios paracas se han hallado estas cabezas en buen estado de conservación). La evidencia de conflictos bélicos como el origen de estas cabezas trofeo es ambigua. No obstante, la trepanación era practicada y bien puede haber sido hecha para aliviar la presión generada por las heridas de combate. Los cráneos trepanados son comunes en Paracas, con una tasa de supervivencia del cincuenta por ciento, a juzgar por los restos.[38]

Vemos en la cultura Paracas el surgimiento de una sociedad jerárquica, dominada por chamanes, quizá junto con líderes seculares o con cabezas de *ayllus* (entidades andinas semejantes a clanes que creían provenir de un ancestro común). Sin embargo, hasta ahora

no se ha podido determinar cuál de estos grupos en particular tuvo autoridad para dirigir la construcción de los túmulos, el tejido de los mantos y otras faenas comunales como la agricultura.

La transición de Paracas a Nasca

La cultura Nasca evolucionó directamente a partir de Paracas, conservando varios de los rasgos culturales de su predecesora. Un reciente análisis de ADN de restos humanos, tanto de Paracas como de Nasca, ha demostrado que ambas constituían una población única y colindante, sin contactos externos. En otras palabras, Paracas y Nasca eran el mismo pueblo, con mínimas diferencias culturales. Para señalar el comienzo de la cultura Nasca, los arqueólogos recurren como criterio principal al cambio de una cerámica pintada luego de la cocción (estilo Paracas) por la manufactura de una cerámica con engobe (estilo Nasca). No se conoce con exactitud el lugar donde se produjo esta arbitraria transición, pero, de acuerdo con las excavaciones recientes, aparentemente fue en la cuenca del río Grande de Nazca.

Por supuesto, también ocurrieron otros cambios, algunos más rápidamente que otros. Hubo un tránsito gradual del medio primordial de representación de iconografía religiosa, que eran los tejidos, a la cerámica policroma, pese a que la tradición textil se mantuvo fuerte, especialmente durante la primera fase de la evolución de Nasca que se denomina Proto-Nasca. Se añadieron al repertorio nuevas criaturas sobrenaturales, mientras que otras desaparecieron (Figs. 9, 10).[39]

◄ Fig. 11. La Placa Tello representa una procesión de músicos, tal vez en peregrinación hacia un centro ceremonial. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▼ Fig. 12. Zampoña y trompeta de arcilla nasca, asociaciones típicas en las representaciones de los chamanes. Museo Regional de Ica «Adolfo Bermúdez Jenkins», Ica.

► Fig. 13. Cabeza trofeo nasca, probable elemento vital de las ceremonias. Los labios y los ojos se cerraban mediante espinas y se les perforaba la parte trasera, de modo que podían atarse mediante una cuerda y tal vez ser llevadas en el cinto de los chamanes. Museo de la Nación, Lima.

► Fig. 14. Representación de un chamán en una botella nasca. Nótese la máscara que cubre su rostro y el collar y tocado que completan su atuendo. Sobre la cerámica lleva dos zampoñas que hacen referencia a la relación de estos personajes con la música. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

La organización sociopolítica en Nasca Temprano

El centro de Nasca se hallaba en la cuenca de Nazca y el valle adyacente de Ica por el norte. Sin embargo, incluso en sus fases tempranas, la influencia de Nasca se extendió a los valles de Pisco y Acarí, y también a un sitio más lejano de la costa sur como Arequipa.

La mejor evidencia arqueológica para comprender el carácter de la organización sociopolítica de Nasca puede encontrarse en el centro ceremonial de Cahuachi. Para quien visita el lugar por primera vez, Cahuachi parece una suma ordinaria de dunas y cementerios saqueados y barridos cada tarde por fuertes vientos y tormentas de arena. Da la impresión de ser la ubicación menos probable de una civilización en ciernes. No obstante, los especialistas piensan que el emplazamiento fue escogido deliberadamente por razones mágico-religiosas (su proximidad al lugar donde las aguas subterráneas del acuífero del río brotan de la tierra incluso durante los meses secos del año). Ubicado en la ribera sur del río Nazca, en un terreno con una elevación de 325 metros sobre el nivel del mar, Cahuachi es en realidad un impresionante complejo con más de cuarenta túmulos en un sitio que abarca 150 hectáreas. Los túmulos están concentrados en el núcleo de 25 hectáreas del sitio y fueron erigidos mediante la remodelación de las colinas existentes, con el añadido de terrazas para aumentar su altura y la construcción de patios cerrados y contiguos. Las excavaciones de Helaine Silverman en 1984-1985 y de Giuseppe Orefici y su equipo durante un periodo de casi veinte años han descubierto poca arquitectura residencial en el lugar, lo que lleva a la conclusión de que Cahuachi fue principalmente un centro ceremonial despoblado, tal vez a cargo de un pequeño grupo de líderes religiosos. Serían peregrinos los que arribaban a ese escenario, quizá en procesiones a través de la pampa, siguiendo los geoglifos, para llevar a cabo rituales en determinados

complejos de túmulos, cada uno bajo el control y cuidado de los ayllus de una localidad específica. Una imagen de cómo pudo haber sido uno de estos peregrinajes puede entreverse en la «placa Tello», pieza única que representa a una familia nasca con hijos, acompañada por loros y perros, que caminan en procesión, tocando instrumentos musicales y llevando cerámica fina, probablemente a Cahuachi (Fig. 11).

Orefici cree que Cahuachi fue construido en cinco fases durante un periodo de varios siglos. El Gran Templo y la Gran Pirámide fueron el centro del sitio, donde se realizaba la mayor actividad ritual. Cada fase de construcción fue señalada mediante el entierro de ofrendas rituales que incluían zampoñas, tambores, tejidos y semillas. La mayoría de estos artículos eran rotos ceremonialmente o destruidos ritualmente, en lugar de ser enterrados completos. También se efectuaban sacrificios de animales, tal como lo corrobora el descubrimiento de los restos de sesenta y cuatro camélidos. Otros rituales tenían lugar con intervalos regulares a lo largo de todo el año, sobre todo en las temporadas cruciales de la siembra y la cosecha.

Existen pocas evidencias de los poderosos líderes seculares del periodo Nasca Temprano (fases 2-4 de la secuencia de Berkeley), cuando Cahuachi estaba en su apogeo. Los chamanes parecen haber sido tanto líderes espirituales como sociales, igual que en la época de Paracas. Los chamanes son a menudo representados en la iconografía cerámica y textil con un atuendo sobrenatural, usando mascarillas bucales de oro y adornos en la frente, así como tocando instrumentos musicales, sobre todo zampoñas, tambores y trompetas de arcilla (Fig. 12).

Las diversas evidencias sugieren que la ingesta de sustancias alucinógenas era parte del ritual. Las escenas que representan a gente bebiendo líquidos en pequeñas vasijas de arcilla son comunes en la cerámica. Con frecuencia los chamanes aparecen con un cactus prominente dibujado sobre sus torsos, o con un cactus como elemento integrante de la escena. Una de las fuentes probables de mescalina alucinógena es el cactus San Pedro, todavía empleado por los curanderos del norte del Perú; los cactus representados en la iconografía se asemejan a esa especie. Parece que el común de la gente también bebía chicha. Como en el caso de los textiles de Paracas Necrópolis, la mayoría de los motivos iconográficos sagrados de los ceramios nasca son personificaciones de seres míticos o espíritus naturales, aunque es posible que algunos representen a chamanes en el acto de transformarse o de comunicarse con estas criaturas espirituales.

El interés primordial de la religión nasca residía en la fertilidad de sus cultivos agrícolas y en el agua necesaria para que crecieran en el duro clima del desierto de la costa sur. Los chamanes celebraban rituales destinados a influir en los espíritus de la naturaleza con el fin de que proveyeran cosechas abundantes; estos rituales suponían beber, danzar y tocar música, y la fe en la actuación del chamán como poderoso intermediario ante los espíritus era de suma importancia y la misma fuente de su poder (Fig. 14). Otro componente esencial del ritual nasca eran las cabezas trofeo humanas (Fig. 13). Como sus ancestros de Paracas, los pobladores de Nasca creían que la continuidad de la fecundidad de sus cultivos estaba ligada a la muerte y la regeneración, y que la cabeza humana, al ser percibida

como fuente de vida y poder, pagaba un rol esencial en el ritual[36]. Los guerreros decapitaban a las víctimas en el combate y sus cabezas trofeo eran cuidadosamente preparadas y usadas en una variedad de rituales que incluían aquellos de la siembra y cosecha y los entierros humanos. Después, estas cabezas eran sepultadas en fosas y, al igual que las semillas, se creía que germinarían y producirían una nueva cosecha de los cultivos[37]. En la iconografía nasca hay varios ejemplos de cabezas trofeo con plantas que brotan de sus bocas, transformándose así en un nuevo cultivo. También son conocidas en la iconografía las escenas que muestran cómo recubren estos ajos unos chamanes enmascarados (Fig. 15). Se han encontrado conjuntos de cabezas auténticas en sitios arqueológicos como el famoso depósito de Cerro Carapo, en el valle de Palpa, el cual guardaba cuarenta y ocho cabezas[38].

Las excavaciones recientes en la cuenca de Nazca han motivado otras interpretaciones de la organización sociopolítica de la sociedad nasca en sus fases más tempranas. Basándose en su excavación de unidades de viviendas que se repetían funcionalmente en un sitio nasca llamado Marcaya, en el valle de Tierras Blancas, Kevin Vaughn sostiene que la sociedad rural de esta cultura estaba compuesta por familias autosuficientes con mínimas diferencias de posición y que cada poblado era socioeconómicamente independiente[39]. La falta de indicios de producción cerámica de utensilios finos en el sitio lo ha llevado a especular que la sociedad nasca era dominada por un grupo de líderes de culto de Cahuachi y que toda la cerámica policroma fue manufacturada y distribuida desde ese lugar[40]. Por otra parte, en las excavaciones de Markus Reindel y Johnny Isla en Los Molinos, en el valle del río Grande, se ha descubierto un complejo arquitectónico de adobe con algunas columnas distintivas, edificaciones que los investigadores creen que eran usadas para celebrar reuniones públicas. Ellos definen a Los Molinos como un «sitio cívico-ceremonial» que albergaba a «individuos de alta posición social que estaban encargados de la administración y manejo de la economía regional»[41]. Bajo ese supuesto, Los Molinos era un centro administrativo local de un estado Nasca temprano dirigido desde Cahuachi[42].

La verdadera naturaleza de la organización sociopolítica de la sociedad de Nasca Temprano probablemente se encuentra entre los poblados autosuficientes de Vaughn y el estado primitivo de Reindel e Isla. Ciertamente, deben haber existido algunos patrones jerárquicos en los sitios dominados por Nasca, y alguna forma de liderazgo local basado en las formaciones sociales andinas tradicionales (ayllus, ramas tributeas). Los trabajos de Silverman, Orefici, Valdez y otros han refutado la visión racial de Rowe que consideraba a Nasca como un estado conquistador que se extendía de Pisco a Acarí, y a Cahuachi como su capital[43]. Ahora podemos percibir a la sociedad de Nasca Temprano como una sociedad fuertemente teocrática, con chamanes que cumplían un rol central, aunque con líderes locales provistos de la autoridad necesaria para dirigir la construcción de los túmulos de Cahuachi y los geoglifos de las pampas. Este puede haber sido el comienzo de los curacazgos locales alrededor de los afluentes dispersos de la cuenca de Nazca y del valle de Ica, pero no se cuenta con iconografía ni mayores evidencias arqueológicas. La especialización artesanal se advierte en la fina cerámica, los textiles, el trabajo con plumas, los objetos de oro, las calabazas grabadas y los artefactos de concha encontrados en muchas moradas y cementerios de Nasca[44]. Sin embargo, se ignora dónde fueron elaborados estos artefactos.

▼ Fig. 15. Batalla de estilo nasca. En el campo se representa una agregación de cabezas trofeo dentro de una estructura geométrica rodeada de chamanes cuyas caras están cubiertas con una máscara blanca y llevan una en las manos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▶ Fig. 16. Aunque son más conocidos los diseños figurativos de las famosas Líneas de Nazca, la mayoría de estos geoglifos representan líneas, trapecios y espacios geométricos, como las líneas que rodean a la figura de la araña.

Aparte de su hermosa cerámica policroma (que abunda en los hallazgos realizados en los cementerios de Nasca), este pueblo es más conocido por labrar gigantescos dibujos sobre la tierra o geoglifos, los mismos que se conocen coloquialmente como «las líneas de Nazca» y cubren la superficie de planicies (pampas), laderas y promontorios[45]. Los geoglifos son de dos tipos: biomorfos (representaciones de figuras naturales y sobrenaturales como aves, peces, un mono o una ballena asesina que sostiene una cabeza trofeo humana; y de formas geométricas (trapezoidales, espirales, líneas onduladas y extensas líneas simples o paralelas, las cuales a veces emanaban de un solo punto como los rayos de una rueda: (Fig. 16). A pesar de que los geoglifos más famosos se ubican en una pampa de 500 kilómetros cuadrados entre el valle de Ingenio y el pueblo de Nazca, cientos de geoglifos fueron construidos en toda la cuenca del río Grande de Nazca, así como alrededor del valle de Ica[46]. La función de los geoglifos no es ahora nuestro foco de interés, pero basta decir que tuvieron múltiples usos que abarcaban desde servir como senderos rituales para peregrinaciones hasta su empleo como escenarios sagrados en la celebración de ritos y como recursos nemotécnicos para encontrar agua[47]. El descubrimiento de plataformas asociadas a varios geoglifos, junto con una gran cantidad de cerámicas ceremoniales rotas, es una prueba de que los rituales tenían lugar regularmente en las pampas, con grupos de gente que caminaban o danzaban sobre las figuras[48]. A juzgar por la datación de la cerámica rota y la iconografía de carácter biomórfico, la mayoría de los geoglifos de Nazca fueron hechos durante los períodos Nasca Temprano y Medio[49].

Aunque los geoglifos se pueden trazar con facilidad removiendo las piedras de tonos oscuros de la superficie del desierto para revelar la arena más clara del fondo, es el tamaño y la complejidad del producto final lo que asombra al espectador y refleja las dotes de ingeniería y matemática que se requiere para transformar una pequeña imagen en formas gigantescas como un pájaro de dimensiones similares a dos campos de fútbol o un rectángulo trapezoidal de más de un kilómetro de extensión. La pregunta que debe responderse es: ¿qué nivel de control social se necesitaba para planear tales operaciones sucesivas y para dirigir al gran número de individuos que demandaba la construcción de monumentos como los geoglifos o los túmulos de Cahuachi? Los geoglifos parecen reflejar el poder y la autoridad de los líderes chamanes del período Nasca Temprano.

◄ Fig. 17. Paquio nasca en Cantalloq que permitía acceder al agua subterránea a pesar de las duras condiciones desérticas de la costa sur.

► Fig. 18. Botella de estilo Nasca Medio. En su ceramio a un personaje femenino con pintura facial y un manto decorado. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 19. Botella de estilo Nasca Medio. Se representa a un ser sobrenatural rodeado de otros elementos complejos, dificultando su interpretación. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 20. Botella de estilo Nasca Progresivo. El personaje principal tiene orejas, brazos y una nueva gama de elementos secundarios. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

La experimentación en Nasca Medio

El período Nasca Medio (400-900 d. de C., fase 5 de la secuencia de Berkeley) estuvo acompañado por una serie de cambios mayores. El centro ceremonial de Cahuachi colapsó y fue abandonado al final del período Nasca Temprano por razones que no se entienden del todo.[1] Orefici cree que fue una combinación de terremotos e inundaciones torrenciales lo que condujo a su desaparición y que después el sitio fue ritualmente sepultado o sellado por sus ocupantes.[2] Otros sostienen que un largo período de sequía junto con la consiguiente pérdida de prestigio y poder de los chamanes, fueron las causantes de su decadencia.[3] Puesto que ambas posiciones son contradictorias, resulta imperativo un mejor examen de la cronología y que se conozcan las condiciones ambientales de entonces para llegar a comprender las verdaderas causas. No obstante su colapso, Cahuachi continuó siendo un sitio sagrado durante el resto de la secuencia de Nasca, pues fue usado como un vasto cementerio y, ocasionalmente, para otras actividades ceremoniales como la construcción del «Cuarto de las postes», donde se realizaba el rito funerario supremo.[4]

El colapso de Cahuachi derivó en una revolución política y religiosa en la que perdieron poder y autoridad los chamanes y se modificó el orden político.[5] Las investigaciones funerarias de Patrick Carmichael en los años ochenta sugirieron que Nasca fue «una sociedad jerarquizada sin evidencias de estratificación social. Aunque el sistema tenía varias gradaciones, no se podían identificar los rangos sociales que se habían formalizado».[6] Las excavaciones recientes de Reindel e Isla en el sitio de La Muña, en la convergencia de los valles de Palpa y del río Grande, han cambiado mucho esta percepción. La Muña es el sitio del período Nasca Medio más extenso de la región de Palpa y ocupa casi dos kilómetros a través de las laderas del valle.[7] Forma parte de él una necrópolis que consiste en doce grandes complejos funerarios, y uno de estos es una fosa mortuoria extremadamente profunda (siete metros), al fondo de la cual se encuentra una cámara funeraria techada. La tumba fue destacada sobre el terreno mediante una plataforma escalonada y cercada por un muro con una sola entrada.[8] Aunque todas las tumbas de La Muña han sido saqueadas, los bienes funerarios que quedaron señalan la riqueza de los entierros originales: grandes cantidades de cerámica polícroma, abalorios de malaquita y sodalita, conchas Spondylus, puntas de obsidiana, cuarzos trabajados, y pendientes y abalorios de oro.[9] Reindel e Isla argumentan que esto prueba que Nasca tenía una sociedad jerarquizada en estratos y que estas tumbas eran las de los señores de la élite de la región y sus familiares.[10] Por desgracia, sólo se han descubierto unas cuantas tumbas similares, pero, si se toman en cuenta los artefactos de oro que figuran en las colecciones de los museos, es posible que los saqueadores encontraran tumbas de una riqueza equivalente en el pasado.

La iconografía de la cerámica de ese período revela el surgimiento de líderes seculares, a la vez que una mayor actividad bélica y acopio de cabezas trofeo. Los chamanes continuaron siendo representados en el arte e, indudablemente, continuaron cumpliendo un importante rol en la conducta ritual, aun cuando la estructura de poder parece haber cambiado a favor de los líderes mundanos. No está claro si estos curacazgos fueron hereditarios como en el caso de sociedades posteriores como las de Chimú e Inca. Resulta más probable que los poblados locales se organizaran en *ayllus* y, tal vez, en ramas tribales. El más fuerte de los líderes de estos *ayllus* puede haber regido los curacazgos regionales, cada uno de los cuales competía por ganar más poder y recursos.

El período Nasca Medio parece haber sido una época de agitación, desplazamientos de pobladores y consolidación. Katharina Schreiber y Josué Lancho plantean que los puquios o galerías filtrantes subterráneas fueron construidos por primera vez en esta etapa, para que proporcionaran una fuente de agua suplementaria en tiempos de sequía (Fig. 17).[11] Se construyeron nuevos asentamientos en los valles medios, mientras que otras partes de la región eran abandonadas o despobladas. Aquellos líderes locales o cabezas de sus respectivos *ayllus* que captaron la naturaleza de los acuíferos del subsuelo y controlaban los puquios también podrían haberse convertido en los curacazgos regionales de cada área.

Asimismo, se produjeron otros cambios, sobre todo en lo que respecta a la experimentación en las artes cerámicas, los cuales incluyeron la desaparición de algunos de los primeros seres míticos del repertorio y el añadido de nuevos temas. Tres subestilos distintos aunque en parte contemporáneos surgieron en el arte cerámico: 1) un «lineal estilo «insólito» en el que los motivos fueron entrelazados con una combinación de elementos aparentemente inmiscibles» (Fig. 19), 2) un estilo «progresivo» donde proliferaban elementos (volutas, rayas y borlas) adosados a motivos sobrenaturales en los cuales aumentaba la desproporción de ciertas partes del cuerpo (Fig. 20), y 3) un estilo «conservador» que trataba de mantener atributos de las fases iniciales.[12] Al final, el estilo progresivo fue aceptado por el pueblo, con

innovaciones que eran incorporadas sin que se perdieran algunos de los viejos rasgos conservadores. Las imágenes de mujeres aparecieron por primera vez en el arte durante el periodo Nasca Medio (Fig. 18). En opinión de algunos estudiosos, esto subraya que la fertilidad prevalecía como un importante aspecto de su existencia; una fertilidad que no concernía sólo a los humanos sino también a las plantas que sustentaban la vida de todos. Las representaciones de guerreros, cabezas trofeo y sangre se tomaron más frecuentes en la iconografía, lo que resalta las condiciones de inestabilidad y los cambios inherentes al liderazgo de aquella época.

◀ Fig. 23. Botella nasca. Representa a un hombre ricamente ataviado con tocado y orejeras que habrían identificado a la élite de esta sociedad. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▼ Fig. 22. Representación de un guerrero con rica indumentaria en una botella escultórica nasca. Nótese que el guerrero lleva entre las manos una cabeza trofeo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

El auge de los líderes seculares de la élite en la sociedad del periodo Nasca Tardío

En el periodo Nasca Tardío (500-650 d. de C., fases 6 y 7 de la secuencia de Berkeley) ocurrieron cambios muy importantes en la organización sociopolítica de la sociedad nasca. Parecía evidente que los líderes seculares habían reemplazado a los chamanes en el escrutinio de los asuntos cotidianos. Las vasijas figurativas mostraban a hombres ricamente ataviados, los cuales representaban el nuevo orden social (Fig. 21). Los varones de la élite eran retratados con mostachos y chivas, lujosos tocados y hermosas túnicas, aretes y pendientes de concha Spondylus y, a menudo, con el cráneo deformado. El poder y la autoridad de estos líderes parecen asociados a la guerra, por cuanto varios de ellos llevan armas o tienen cabezas trofeos en las manos (Fig. 22). Algunas de las vasijas figurativas se acercan al nivel de retratos individuales, pero no alcanzan el grado de la cerámica moche de la misma época. Las evidencias apuntan a una sociedad gobernada por curacas-guerreros, cada uno de los cuales controlaba una determinada región de los dominios de Nasca. No hay indicios de un poder central ejercido por un único gobernante, sino de una confederación de curacazgos que compartían la misma cultura y el mismo culto religioso. Tampoco se observa ninguna señal de la existencia de una compleja jerarquía de administradores o de líderes con poderes hereditarios como los que existieron posteriormente en la sociedad inca.

La estratificación social se hace patente en el amplio rango de ocupaciones, vestuario y comportamiento de esa gente, tal como se aprecia en el arte cerámico. La sociedad del periodo Nasca Tardío tenía una organización política en vías de desarrollo, con curacas, chamanes y artesanos que formaban las altas capas de una estructura de clase emergente, donde el grueso de la población se dedicaba a la agricultura. No había un ejército permanente; los hombres eran seleccionados para participar en incursiones (o batallas rituales si se acepta una teoría alternativa) sobre la base de su proezas y aptitudes para la guerra. Cada curacazgo tenía sus propios artesanos, incluyendo los alfareros que elaboraban la emblemática cerámica según los estrictos cánones de la religión que todos compartían. Se supone que el mythu sostuvo la fundación de la sociedad nasca, pese a que las evidencias arqueológicas demuestran que era limitado.

El número de guerreros, cabezas trofeo, escenas de batallas, sangre y armas representado en la cerámica del periodo Nasca Tardío llegó a niveles que no se habían visto antes. Esto sugiere

▲ Fig. 21. Botella escultórica nasca con imagen de un guerrero ricamente ataviado, portando un cuchillo y un cuchillo de obsidiana. Museo Amano, Lima.

que la guerra se volvió más preponderante y que el acopio de cabezas trofeo y su empleo en rituales se incrementó notablemente. La escena de la decapitación que aparece retratada en la famosa botella del Museo Amano presenta claramente a unos guerreros con ricos atavíos, los cuales se valen de cuchillos de obsidiana para cortar las cabezas de sus víctimas, mientras la sangre mana a borbotones de sus heridas (Fig. 23). Las vasijas de cerámica de ese tiempo ilustran el uso ritual de las cabezas trofeo: algunas se exhiben incrustadas en postes (Fig. 24), otra es sostenida por un chamán que oficia un ritual funerario (Fig. 25), y otras cuelgan de las manos de los guerreros. La mayoría de los rituales de la cultura Nasca suponía la ingesta de bebidas (chicha y alucinógenos), la ejecución de música (por medio de zampoñas, tambores, sonajas y trompetas) y, con frecuencia, la exposición de cabezas trofeo. La cerámica religiosa nasca se hizo más ornamental, con figuras míticas que mostraban partes del cuerpo desproporcionadas, y el énfasis estaba puesto en la cabeza o en la mandíbula bucal de las criaturas representadas. Abundantes elementos (mechones de pelo, bordes, volutas y rayas) eran adosados a varias de las figuras sobrenaturales, como si los artesanos hubieran intentado llenar cada espacio libre (Fig. 26). Asimismo, fueron añadidos al inventario muchas figuras míticas nuevas, sobre todo en la última mitad del período Nasca Tardío (Fase 7 de la sucesión de estilos).

◄ Fig. 24. Cántaro nasca decorado con cabezas trofeo que cuelgan de postes a manera de exhibición. Museo de América, Madrid.

▼ Fig. 25. Vasija de silla decorada en estilo Nasca. Nótese la presencia de chamanes sosteniendo cabezas cortadas alrededor de fardos funerarios y tocando zampoñas.

► Fig. 26. Botella con una criatura sobrenatural de estilo Nasca Tardío. Nótese la proliferación de elementos que se añaden a la criatura, a tal punto de que su cuerpo es casi inconmensurable. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

La cantidad de asentamientos se redujo durante el período tardío, aunque estos tendieron a ser más grandes. También hubo una modificación en el patrón de los poblados, ya que disminuyeron los habitantes en torno a Ingenio y el valle medio del río Grande, con el consiguiente desplazamiento hacia los valles del sur (Nazca, Tarugas y Las Trancas), quizá a causa de una mayor fiabilidad en el uso de los puquios de aquellas zonas, pues en esa época el clima se volvió más árido otra vez. Es importante destacar que no hay allí estructuras que pudiéramos llamar «palacios», como tampoco es posible distinguir las residencias de los curacas o líderes de las que ocupaban los pobladores comunes. Tal como se señaló anteriormente, la arquitectura monumental (excepto Cahuachi y, en menor grado, Los Molinos) fue sumamente limitada en todo el desarrollo de Nasca. La riqueza de la vestimenta y el tamaño de las tumbas y las ofrendas que estas contenían han reflejado mejor el rango y la posición social que la ostentación arquitectónica.

Las fases de Nasca Tardío también confirman el contacto con otras sociedades. En cierto sentido, la sociedad nasca se volvió más cosmopolita. Un conjunto de vasos de cerámica de Nasca Tardío procedente de Tunga, en la zona de Las Trancas, tiene una iconografía que solo puede ser interpretada según la influencia ejercida por la cultura Moche del norte del Perú. La más impactante de las imágenes representa a guerreros de Nasca con rasgos «ajenos» y hasta entonces ausentes en este estilo. Estos incluyen a individuos que sostienen hachas con plumas y mazas de punta redondeada, además de las estólicas y aragayas que eran más habituales en

tre los nasca. Asimismo, los personajes llevan un nuevo tipo de tocados ornamentales y son dibujados como si estuvieran corriendo o en movimiento, con elementos del terreno que se observan entre sus piernas, igual que en el arte moche (Fig. 27). Los guerreros poseen rostros más angulosos, a veces muestran los dientes y están rodeados por piezas de indumentaria «flotantes», piedras que sirven como proyectiles y otros objetos sin identificar. Los medios por los cuales estos rasgos mochicas llegaron hasta el área de Nasca son tema de otro estudio, pero uno se pregunta qué función pudo haber desempeñado el contacto con la sociedad moche en la formación de un nuevo orden social en la cuenca de Nazca.

Otros contactos se establecieron con los pobladores de Estrella en los valles de Pisco y Chincha, así como se ha encontrado cerámica nasca en el sitio Cerro del Oro, en la zona baja del valle de Cañete, ubicado más al norte. En las recientes investigaciones efectuadas en la lejana costa sureña se han descubierto textiles y cerámicos en una zona tan distante como Arequipa. Incluso, Joerg Haeberli ha manifestado que el profuso estilo Nasca tuvo sus raíces en la apartada costa sur. En la sierra, Nasca mantuvo contactos y compartió influencias con la cultura Huarpa de la región de Ayacucho, antes de que Huari finalmente invadiera la costa sureña y absorbiera a Nasca.

Huari: imperialismo y conquista

En el Horizonte Medio la religión y la organización política de la antigua Nasca fueron reemplazadas por un nuevo culto y un nuevo sistema de gobierno. En la cerámica los señores de Huari pueden ser fácilmente identificados por su uso de túnicas características y tocados de cuatro puntas tejidos con una nueva técnica de tapiz que incluía el empleo de fibras de

camelido (véase p. 68, Fig. 15). Asimismo, es posible reconocer a otros individuos de la élite, que quizá pertenecían a una escala social, por su vestimenta distintiva, pintura facial y artefactos peculiares.[44]

El Imperio Huari surgió en la sierra central, cerca de la actual ciudad de Ayacucho, alrededor del año 550 de nuestra era[45] Tal como se ha comprobado, fue la primera vez que emergió en el Perú una sociedad con un nivel de estado y una autoridad central que emanaba de un ámbito equiparable al de una capital (véase p. 129, Fig. 2). Según William Isbell y otros, los huari instauraron un patrón de asentamiento jerárquico, con centros administrativos localizados en lugares estratégicos de su territorio.[46] Como la mayoría de sociedades con un nivel de estado, probablemente contaban con una clase de guerreros profesionales que conquistaban nuevas comarcas por la fuerza, recurriendo a instalaciones de almacenamiento y a un sistema de caminos que facilitaría sus operaciones. Una de las regiones que conquistaron fue la costa sur y los remanentes de la cultura Nasca.

Alrededor del año 600 d. de C. Nasca sufrió una nueva sequía. Esta vez quedó bastante debilitada, de modo que la más poderosa Huari fue capaz de aprovechar el vacío de poder y de desplazarse hacia la costa sur. Los estudiosos aún debaten si Huari conquistó físicamente la costa sur por la fuerza o si la zona se anexó mediante coerción y cooptación. Se puede observar la decadencia de Nasca en el deterioro de la calidad de sus artefactos, especialmente sus cerámicos policromos (Fig. 28).

Varios sitios huari de importancia fueron descubiertos en los valles sureños de la cuenca de Nazca, incluyendo a Pacheco en el valle de Nazca, a solo siete kilómetros al este de Cahuachi. En 1927, Tello excavó allí y recuperó unas tres toneladas de fragmentos de cerámica que provenían de urnas rotas adrede y otras vasijas (véase p. 70, Fig. 21; p. 139, Fig. 10; p. 157, Fig. 7; p. 206, Fig. 10a).[47] Obviamente, se trata de un sitio ritual y guarda semejanzas con Conchopata en la sierra de Ayacucho, donde tenían lugar actividades similares. Urnas equivalentes se han hallado en Maymi, en el valle de Pisco, que aparentemente fue un sitio de producción de dichos artefactos.[48]

Los entierros de Huari difieren significativamente de aquellos de Nasca, tanto en forma como contenido. El cementerio de Atarco en el valle de Taruga ofrece ejemplos de ello.[49] Los difuntos huari eran colocados en posición sentada, como los nasca, pero envueltos en gruesas capas de algodón y cubiertos con tejidos, y con una cabeza falsa superpuesta en el fardo (Fig. 29). También se han encontrado numerosos cuerpos en las tumbas huari, y algunos de ellos contaban con s ulturas revestidas con muros de adobe y cuyas entradas daban al oeste. Asimismo, la presencia de Huari en la costa sur puede ser detectada según las diferencias existentes en la arquitectura. Schreiber halló un sitio huari cerrado por un muro en Pataraya, en el valle de Fuerte Blancas, con viviendas circulares y unas tumbas redondas que eran características de la sierra.[50] La autora identificó a Pataraya como «un sitio imperial Wari». Igualmente, el sitio 499 de Silverman en el valle del Ingenio tiene un recinto trapezoidal, cuya

◄ Fig. 27. Botella con representación de guerrero. Luego de las cuitadas de la sociedad nasca con su similar mochi. Nótese la elaboración del ajuar del guerrero y de sus armas, características recreadas en el museo Nasca. Museo Regional de la ciudad homónima. Jiménez, N.a.

▼ Fig. 28. Jarra cara-gollete de la fase Nasca 9. Nótese el gran cambio en relación a las vasijas de las fases clásicas de Nasca, mostrando colores y trazos que evidencian el contacto con la sierra. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 29. Fardo funerario con falsa cabeza y atavíos con un alto nivel decorativo. Pv2-14-0107. Cerro Huari, Lima, Horizonte medio. Tejido estucado. 224 x 200 cm. Colección MALI. Donación Museo de la Nación, Lima.

forma difiere bastante en relación con las otras culturas que precedieron a Huari.[51] Aunque es posible hallar pedazos de cerámica huari en cementerios saqueados - lo que da la impresión de una fuerte presencia de esa cultura-, el número de sitios auténticos que fueron habitados por los huari en la costa sur continúa siendo reducido en comparación con otros períodos. Las razones de esta anomalía son desconocidas.

Conclusión

Por tanto, durante un período de alrededor de un milenio, la costa sur del Perú albergó a una civilización que surgió a partir de una sociedad tribal igualitaria, pasando por una sociedad teocrática dominada por chamanes, hasta la formación de una sociedad jerárquica encabezada por líderes seculares y, al final, vio la llegada de extranjeros que pertenecían a un imperio gobernado por monarcas con poderes hereditarios. Dado que los antiguos peruanos no dejaron documentos escritos (a diferencia de aquellos encontrados en otras civilizaciones tempranas), los arqueólogos deben apoyarse en el estudio y la excavación, en la iconografía que aparece en los cerámicos y textiles, así como en otras técnicas de investigación, para reconstruir la historia de sus vidas. Los trabajos futuros esclarecerán y probablemente modificarán algunas de las interpretaciones que hemos propuesto en el presente estudio.

◀ Fig. 1. El nevado Sajama en el altiplano, que fue el área nuclear de la cultura Tiahuanaco y un importante centro de culto religioso, incluso en la época inca.

El surgimiento del urbanismo en Tiwanaku y del poder político en el altiplano andino

John W. Janusek

El Periodo Horizonte Medio fue testigo del surgimiento de los primeros imperios andinos. Por definición, los imperios son entidades políticas que se extienden mucho más allá de una región nuclear para incorporar diversas regiones y sociedades, manifestando una expansión geográfica significativa a lo largo de uno o más continentes. Las entidades políticas de Huari y Tiahuanaco del Horizonte Medio influyeron vastas extensiones de los Andes durante ese periodo, teniendo como centros la ciudad de Wari en la cuenca de Ayacucho, Perú, a una altitud de 2 580 a 3 000 metros sobre el nivel del mar, y Tiwanaku en la cuenca del lago Titicaca, Bolivia, a una altitud de 3 800 metros sobre el nivel del mar, en el extremo norte del altiplano andino (Fig. 1).

La naturaleza del sistema del poder que caracterizaba a estas entidades políticas aún es un enigma y las comparaciones con los otros imperios se vuelven algo problemáticas dada la particular ubicación geográfica de ambos centros en altitudes asombrosas, en medio de una ecología en parte hostil y en todo caso de difícil adaptación. Los modelos con los que se suele caracterizar en términos comparativos a un imperio se fundamentan en casos que ha legado la antigüedad clásica del Mediterráneo, como Roma. Por supuesto, las costas del Mediterráneo difieren de

marcada sustancialmente los valles y punas interandinas no solo por la altura y el clima, sino también por otros condicionantes como la fauna, la flora y las especies domesticables. Resulta muy probable que el origen de los fundamentos conceptuales de los sistemas del poder y las prácticas cotidianas de la autoridad política andina se hayan desarrollado mucho antes del Horizonte Medio en los Andes y fueran muy diferentes de las instituciones que caracterizaban a los imperios orientales y de la antigüedad clásica. En este capítulo intentaremos reconstruir el proceso de la fundación de Tiwanaku como un centro de autoridad ritual y política en la sierra suroriental andina a partir de las investigaciones recientes.

El sistema político de Tiahuanaco dista en muchos aspectos de la imagen ideal de un estado territorial contemporáneo. No se registran en el altiplano prehispánico espacios correspondientes a estados- nación con fronteras trazadas de manera tan abstracta que solo se aprecian en sus proyecciones cartográficas. El poder estatal no se materializaba por lo tanto en fronteras fortificadas, en lugares fuertes y palacios de gobernantes diseminados a lo largo y a lo ancho del territorio, sino en centros efervescentes dedicados a tipos específicos de actividades rituales y a manifestaciones de la vida política con sus indiscutibles fundamentos religiosos. En la percepción de los gobernantes y de los súbditos, el bienestar social y la legitimidad del poder dependían de fuerzas y ciclos naturales perceptibles por medio de sus manifestaciones en el cielo (astros) y en la tierra (rasgos del paisaje natural, ritmo estacional). Mantener vigentes estos ciclos y animar estas fuerzas se constituía en un imperativo político primordial.

Desde la perspectiva de la realidad contemporánea, podría parecer que calificar a esta visión del mundo como «religiosa» sería relegarla a un plano irracional e irrelevante para la subsistencia y para el debido funcionamiento de los sistemas políticos. No obstante, para los líderes y las comunidades andinas que no compartían la percepción en buen grado secular del hombre del siglo XXI, los rasgos y los ciclos naturales personificados, animados y sacralizados, fueron responsables del éxito o el fracaso de las actividades productivas de la vida cotidiana o de las políticas expansivas. Este tipo de cosmovisión podría denominarse «ecología animista». En el Horizonte Medio, la legitimidad del poder y por ende la aceptación de la autoridad, dependían en buen grado de la capacidad de llevar a cabo actividades como la construcción de monumentos religiosos. Estas obras arquitectónicas transformaban el paisaje natural. Sus características especiales, sus volúmenes y su decoración iconográfica, fueron concebidos con el fin de animar y propiciar ciclos celestiales determinantes del ritmo estacional y también a otros poderes de la naturaleza contenidos en ciertos rasgos del paisaje circundante como picos, nevados, fuentes, lagunas y rocas. Estas prácticas de animación buscaban asegurar la vitalidad de los sistemas productivos que eran cruciales para sobrevivir en las condiciones frecuentemente adversas del altiplano. Esta ecología animista, de apariencia esotérica desde la perspectiva contemporánea, era en realidad profundamente pragmática y reunía dentro de un sistema conceptual coherente un saber acumulado durante miles de años de adaptación social a un medioambiente sumamente exigente y a menudo hostil.

◄ Fig. 2. Modelo tridimensional de la ubicación de los principales yacimientos arqueológicos del altiplano, como Tiwanaku y Khonkho.

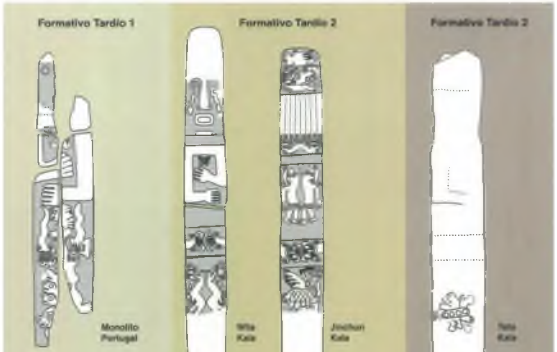
▼ Fig. 3. Dibujos de los cuatro monolitos de Khonkho Wankane que sirven la configuración de los monolitos como algunos de los personajes representados, según luego reinterpretados y utilizados por la tradición iconográfica tiahuanaco.

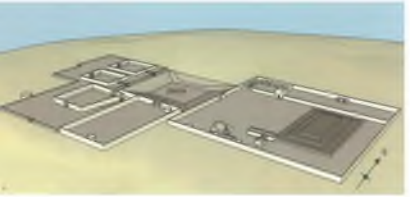
El desarrollo del asentamiento de Tiwanaku, uno de los dos centros políticos principales del Horizonte Medio, se entiende mejor a la luz de las numerosas investigaciones recientes, en particular aquellas que se llevaron a cabo bajo la dirección del autor en el cercano Khonkho Wankane. Durante las etapas tempranas de sus respectivas historias, Khonkho y Tiwanaku se constituyeron posiblemente en algo similar a centros gemelos, una temprana diarquía ritual y política, tan característica para los Andes. Al comenzar el Horizonte Medio, Khonkho Wankane es ha casi abandonado y Tiwanaku había emergido como el único centro de una entidad imperial influyente, con su propia dualidad monumental.

En este capítulo se explora algunas de las razones potenciales por las que el proceso arriba esbozado pudo darse durante el Periodo Formativo Tardío (1 00 a. de C. - 500 a. d), que aproximadamente corresponde al Periodo Intermedio Temprano de los Andes Centrales, y el Periodo Tiahuanaco, que corresponde al Horizonte Medio.

Khonkho Wankane

Khonkho Wankane está ubicado en una llanura alta y seca, conocida como Machaca, en el lado sur de la cordillera de Kimsachata y al sur de Tiwanaku, a una altitud de 3 900 metros sobre el nivel del mar (Fig. 2). La vida aquí depende del pastoreo de llamas y alpacas, así como de la agricultura. Khonkho es conocido por sus cuatro estelas de piedra, cuya iconografía compleja alude a elaboradas narrativas míticas (Fig. 3).





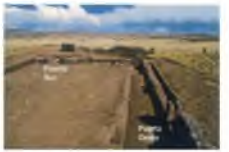
◄ Fig. 4. Reconstrucción tridimensional del sitio de Khonkho. Nótese la presencia de amplias plazas y una organización similar a la que luego tendrá Tiwanaku.

▼ Fig. 5. Plano de Khonkho, enfatizando la plaza que articula a todos los elementos del conjunto.

► Fig. 6. El nevado Sajama, importante pico que sirve de fondo para el sitio de Khonkho.

► Fig. 7. Excavaciones realizadas en el Templo Hundido de Khonkho.

► Fig. 8. Puerta sur de Khonkho.



El asentamiento comprende dos plataformas artificiales de tierra que fueron construidas en una secuencia de eventos relativamente corta en el Periodo Formativo Tardío, inmediatamente antes del surgimiento de Tiwanaku como centro primario en la región. La mayoría de las actividades rituales y residenciales tuvieron lugar en los espacios construidos secuencialmente en el montículo principal, haciendo incrementar su altura y extensión (Fig. 4). El primer componente arquitectónico que se construyó fue la amplia plaza principal, en el centro de la plataforma, seguida poco tiempo después por el templo con un patio hundido de planta trapezoidal y por el complejo de plataformas adjunto a su extremo sur. A lo largo del Formativo Tardío 1, la plaza abierta y el templo con el patio formaron un conjunto indisociable cuya arquitectura orientaba los desplazamientos de los participantes de los rituales de un espacio al otro, sobre las plataformas elevadas.

La orientación norte-sur del eje de circulación obligada entre los dos espacios ceremoniales arriba mencionados es significativa. Si bien una entrada se abre en cada una de las cuatro paredes del Templo Hundido, un solo corredor une el patio a destnivel con la plaza central, lo que facilitaba el desplazamiento de un número mayor pero no muy grande de personas desde el espacio abierto. Es probable que en el Templo Hundido temprano se irguiese la estela conocida como el Monolito Portugal. De los cuatro muros que enmarcan el patio hundido del templo, el muro sur es de lejos el más visteso, por su tamaño, sus cuidadosos enlucidos, la escalera multicolor y el pórtico construido con ladrillos cocidos, un hecho excepcional. Es de suponer que las murallas de la comunidad congregada se dirigían hacia el pórtico por el que ingresaban los oficiantes de los ritos (Fig. 8). El eje visual que atraviesa la plaza, el corredor, el patio hundido y finalmente el pórtico de ladrillos, apunta hacia Sajama, uno de los picos sagrados, achuchillas, de mayor importancia y veneración en los Andes Surcentrales, incluso en la actualidad (Fig. 6). La planta trapezoidal, poco común, y los pórticos no alineados con el centro han sido concebidos de esta manera para crear otros senderos visuales que complementaban el principal orientado hacia el nevado Sajama en el sur (Figs. 3, 7). Si bien las investigaciones arqueoastronómicas están en curso, se puede adelantar algunas conclusiones de carácter preliminar. El eje visual que atraviesa el portal apunta hacia la primera salida anual de dos constelaciones de importancia en los Andes. Cuando el observador se encuentra parado en la entrada sur, puede avizorar en el marco del portal a la primera salida heliaca de la estrella de Deneb, principal en la constelación andina de Catachillay, que tradicionalmente ha sido considerada con forma de una llama hembra. En cambio, desde la entrada oeste, la que a propósito se ubica fuera del centro de la pared del patio hundido, se puede observar en el marco del mismo portal de ladrillos la primera salida heliaca (de Yacana, la constelación andina en forma de mancha negra que se dibujó sobre el fondo estrellado de la Vía Láctea. Yacana es también una mítica llama hembra, cuyos ojos están constituidos por las estrellas brillantes de alfa y beta centauri (Figs. 9a, b). En ambos casos, las fechas de observación se situaban alrededor del equinoccio vernal austral (alrededor del 21 de setiembre), que marca el fin de la época seca y el potencial inicio de la temporada de lluvias en la sierra. Hoy día, ambas constelaciones mantienen su importancia, y su observación se relaciona con las predicciones de abundancia de lluvias y con los comportamientos rituales de los agricultores y pastores altoandinos.

El apogeo de Khonkho como centro regional ocurrió en el Periodo Formativo Tardío 2, aproximadamente entre 300-500 d. de C. La construcción de un complejo de plataformas y de patios duales al oeste de la plaza principal marcó el inicio de esta fase, llena de actividades constructivas que cambiaron por completo la organización del espacio ceremonial. El Templo Hundido fue abandonado definitivamente en esta misma época, y sus vestigios en lugar de ser enterrados ritualmente o cubiertos por construcciones nuevas, quedaron expuestos al lento deterioro. El Monolito Portugal, que probablemente se encontraba en el patio del templo, fue roto en pedazos in lo que parece haber sido un acto de destrucción ritual, y luego fue enterrado justo en el lado oeste de la plataforma superior. La construcción del Complejo de Patios Dobles en el límite oeste de la plaza central implicó un cambio drástico en la orientación del conjunto arquitectónico de Khonkho Wankane. Tal como ocurrió en el vecino Tiwanaku en el mismo periodo, el eje visual y de movimientos procesionales norte-sur fue sustituido por otro, este-oeste, que se extiende entre la plaza y los dos patios gemelos hundidos, y pone énfasis en la observación de la puesta del sol en el lejano horizonte occidental en el periodo pensolsticial.

Si el Templo Hundido albergó al Monolito Portugal, los otros dos monolitos de arenisca que desafortunadamente se hallan fuera de su contexto original debieron haber sido destinados a los patios hundidos del Complejo de Patios Dobles. Estos dos monolitos, conocidos bajo los

nombres de Wila Kala ("piedra roja") y Jinchun Kala ("piedra con orejas") se caracterizan por el mismo estilo de la talla y similar iconografía, son gemelos al igual que los dos patios iguales del complejo. Cada uno de los monolitos representa a un personaje antropomorfo. Si bien uno de ellos tiene la parte trasera erosionada y el otro la parte frontal, es posible reconstruir el programa iconográfico. La forma de la ropa no está muy detallada pero la superficie del cuerpo está cubierta de diseños figurativos.[6] En la espalda y el frente del personaje se ven felinos o figuras antropomorfas que se desplazan hacia arriba. En cambio, sobre los costados, hay figuras humanas que caen hacia abajo, con las costillas expuestas, tal vez recientemente fallecidas y momificadas. Criaturas serpenteantes se deslizan y su movimiento parece indicar la dirección de lectura de la secuencia narrativa representada en cada monolito. Dichas criaturas se ven muy similares a un bagre nonato que habita en los arroyuelos y bordes de los lagos, pero podrían representar también a seres míticos híbridos, mitad serpientes, mitad peces. El conjunto de imágenes reúne en cada monolito a seres terrestres y del agua, vivos y muertos. La narración alude probablemente a los poderes de los grandes ancestros representados en los monolitos, poderes para animar la naturaleza, y ordenar los ciclos de la vida y de la muerte. La imagen de la llama que se representa en la base del Jinchun Kala hace referencia a la principal riqueza de la comunidad: el ganado.

Ideas similares a las que subyacen en la iconografía de los monolitos parecen regir sobre el programa arquitectónico. Las plataformas gemelas reproducen probablemente la forma de dos picos de la montaña sagrada. El agua de los manantiales ubicados en la cordillera de Kimsachata, al norte de Khonko Wankane, fue conducida en canales que discurrían a ambos lados de las plataformas, paralelamente a sus murallas y alimentaban una zanja alrededor del monumento, creando un cinturón pantanoso. Otro canal, esta vez subterráneo y de impecable construcción, drenaba los espacios ceremoniales de Khonkho a través de la plaza principal, y alimentaba también el anillo pantanoso alrededor del sitio durante la temporada de lluvias (Fig. 10). Por lo visto, en la intención de sus constructores, el centro ceremonial de Khonko Wankane trasladaba los poderes animadores de la montaña Kimsachata, la fuente del vital recurso hídrico, con sus puquios y arroyuelos, al centro de la planicie productiva, lugar de pasturas y cultivos.

Todas las actividades humanas registradas en Khonkho Wankane durante las excavaciones de las unidades residenciales compuestas por casas circulares, agrupadas alrededor del patio común, estuvieron estrechamente vinculadas con los rituales cuyos episodios centrales se desarrollaban en los espacios ceremoniales colindantes. Cada complejo residencial disponía de espacios propios para este fin, que adoptaban la forma de plataformas monumentales. Mención aparte merece la actividad ritual registrada en el sector sur del Complejo 3 durante la primera fase de su existencia: la preparación de los cuerpos de individuos recientemente fallecidos para su sepultura, la construcción de fardos funerarios y la conversión de los pequeños huesos residuales en reliquias portátiles. Este importante hallazgo brinda argumentos adicionales a favor de la hipótesis que el culto de los ancestros animadores de la naturaleza fue la razón principal de la existencia del centro ceremonial con sus áreas residenciales adyacentes.

Fig. 9. Contraposición entre la vista desde el Portal Sur de Khonkho manteniendo al nevado Sajama como punto focal a través del acceso. a) De noche. b) A la luz del día.

Fig. 10. Vista interna del canal que drenaba la plaza ceremonial de Khonkho.

Fig. 11. Vista del eje sur del Templo Hundido de Tiwanaku. Notar la presencia del nevado Kimsachata en el fondo.

Tiwanaku Temprano

Las investigaciones en Khonkho Wankane proporcionan elementos para comprender mejor la arquitectura de Tiwanaku en la época de sus orígenes como centro ritual y político. El sitio arqueológico de Tiwanaku se encuentra ubicado al otro lado de la cordillera de Kimsachata, en el valle del mismo nombre. Aunque existen abundantes evidencias en el lugar que datan del Formativo Tardío, se han realizado escasas investigaciones sobre los vestigios de esta época por dos razones.[7] La mayoría de los contextos del Formativo Tardío, tanto las construcciones monumentales de carácter ceremonial como las viviendas, fueron desmantelados o cubiertos por estructuras posteriores durante el periodo Tiahuanaco. En muchos casos yacen enterrados bajo metros de ocupaciones más tardías. Sin embargo, no faltan indicios de que Tiwanaku prosperó como un centro similar a Khonkho Wankane durante el Formativo Tardío.[8] De hecho, existen muchos paralelos estrechos y llamativos entre ambos sitios. Un patio hundido, llamado Templete Semisubterraneo, similar en tamaño, forma y orientación a aquel de Khonkho, es el espacio ceremonial temprano mejor conocido de Tiwanaku y considerado uno de los principales lugares de culto también en las épocas posteriores.[9] El patio posee una única escalinata de ingreso en su pared sur, indicando - al igual que en Khonkho- que el eje ceremonial principal y asimismo el sendero visual de observaciones astronómicas atraviesa el patio de norte a sur. Asimismo, al igual que en Khonkho, el ingreso principal al Templo Hundido de Tiwanaku no se encuentra en el centro del muro con el fin de dirigir la vista hasta el punto preciso en el horizonte. En este caso se trata de facilitar la visión del nevado Kimsachata al sur (Fig. 11).[10] La única entrada sur que existe en el patio cumplía una función similar que la portada de Khonko Wankane. Los observadores apostados junto a una piedra de basalto única en el muro norte del patio, y una losa tallada en el muro oeste, permitían observar la salida heliacal de las portentosas constelaciones de la llama: Catachillay y Yacana.

La decoración del Patio Hundido de Tiwanaku es única en su género porque sus muros internos incorporan cerca de trescientas cabezas clavas de piedra. Todas ellas son humanas, aunque los rasgos craneales y faciales varían: algunas podrían corresponder a divinidades, con rostros impasibles y tocados adornados, otros representan cráneos con piel desecada y cuencas hundidas. Dado que el Templo Hundido continuó en uso a través del periodo Tiahuanaco, no queda claro si las cabezas corresponden al Formativo Tardío o si son posteriores. Todas se orientan hacia el patio interior, es decir, hacia quienes estaban involucrados en los rituales y hacia uno o más de

las estelas de arenisca que se levantaban en su centro. Estas eran el Monolito Barbado, tallado en el mismo estilo que sus similares más tempranos de Khonkho, y el Monolito Bennett, tallado en un estilo posterior y ubicado en el patio hacia fines del Formativo Tardío. Ambos representan personajes antropomorfos, pero solo el Personaje Barbado está decorado con las imágenes de criaturas del agua y de la tierra, muy similares a las de las estelas de Khonkho. Si las estatuas monolíticas retratan a los grandes ancestros del centro de Tiwanaku, las cabezas clavas pueden corresponder a las efigies de los ancestros de las distintas comunidades de menor rango que se asociaron con el centro y participaban en sus rituales.

La plataforma de Kalasasaya, construida durante el Formativo Tardío 2, ocupaba el lado este del edificio actualmente conservado,[11] se encontraba adyacente al antiguo Templo Hundido y poseía su propio patio hundido. El edificio de esta fase desapareció debajo de las construcciones posteriores. La entrada principal era un portal de piedra, muy elaborado, ubicado en el lado este (Fig. 12). Así, se observa la misma orientación este-oeste del eje de visión y del movimiento de los participantes de los ritos que aquella que existió durante el Período Formativo 2 en el Complejo de Patios Dobles de Khonkho Wankane. Este nuevo programa arquitectónico se manifiesta en medio del vertiginoso crecimiento del complejo urbano y hace pensar que el cambio del eje y otras transformaciones en la ideología religiosa se deben al nuevo rol protagónico de Tiwanaku en la región del lago. En el Formativo Tardío 2, el Templo Hundido (Templete Semisubterráneo) y el Templo de Kalasasaya formaban un solo conjunto ceremonial. El ingreso sur del Templo Hundido se abría hacia una plaza amplia para las reuniones comunales, actualmente enterrada debajo de Akapana, la imponente plataforma escalonada más tardía, construida a comienzos del período Tiahuanaco, junto con una nueva plaza del lado oeste del nuevo edificio.

Múltiples líneas de evidencia convergen para indicar que Khonkho Wankane y Tiwanaku fueron centros gemelos durante gran parte del Período Formativo Tardío. Además del Monolito Barbado del Templo Hundido, varias otras estelas de Tiwanaku fueron esculpidas en estilo muy similar a aquellas de Khonkho (Fig. 13). Se trata también de personajes antropomorfos, presumiblemente importantes figuras ancestrales. Las excavaciones en algunos sectores revelaron patrones residenciales del Formativo Tardío similares a aquellos de Khonkho, e incluyen agrupaciones de viviendas circulares cercadas por murallas.

Ambos centros parecen estar alineados ex profeso y con gran precisión sobre el mismo eje norte-sur en ambos flancos de la cordillera de Kimsachata;[12] sus templos hundidos comparten la misma ubicación longitudinal (68° 40' 23 ". ± 1"). De este modo, el eje norte-sur de sus respectivos complejos de arquitectura ceremonial se estaba reproduciendo en una escala mayor en el contexto geográfico. Dadas las amplias dimensiones este-oeste de los valles de Machaca (48 kilómetros) y Tiwanaku (36 kilómetros), la probabilidad de que este alineamiento se haya producido al azar es casi cero. El eje atravesaba la cordillera de Kimsachata con sus acuíferos subterráneos y manantiales, origen de la prosperidad de ambos centros. No es casual que las estatuas de los ancestros de las comunidades, venerados por mantener el orden y animar el mundo, hayan sido labrados de arenisca extraída de las laderas de Kimsachata.

Tiwanaku como principal centro ritual y político de los Andes Surcentrales

Es difícil precisar cronológicamente la fecha de la transformación urbana de Tiwanaku y de su ascenso al papel hegemónico luego de haber compartido el de centro ceremonial principal con uno o varios otros centros similares durante el Formativo Tardío en la cuenca sur del lago Titicaca. Lo más probable es que el hecho haya ocurrido durante el siglo o séptimo siglo de nuestra era (550-650 a. d.).[13] Tampoco tenemos claridad acerca de cuáles son los indicadores materiales de esta transformación en el registro arqueológico: ¿El crecimiento de las áreas residenciales y monumentales en comparación con otros centros contemporáneos? ¿El uso difundido de vasijas de servir con engobe rojo? ¿Nuevos estilos de talla de piedra? Consideramos que todos estos aspectos tienen que ser examinados en conjunto para captar a cabalidad las características de los cambios políticos y de cosmovisión que dieron origen al fenómeno cultural y social conocido como Tiahuanaco.

Transformaciones espaciales en Tiwanaku

El cambio de orientación norte-sur a otra en eje este-oeste ocurrió en el Formativo Tardío 2 y se manifestó primero en Khonkho Wankane, en su Complejo de Patios Dobles, y en Tiwanaku en la plataforma de Kalasasaya. En nuestra percepción, esta es una evidencia material de la difusión de una nueva ideología religiosa que implicó novedosas prácticas rituales, observaciones astronómicas y movimiento de oficiantes y participantes de rituales en el espacio marcado por plazas y patios hundidos sobre plataformas elevadas. Las razones detrás de la transformación se hacen más evidentes cuando examinamos la remodelación de Kalasasaya en el Período Tiahuanaco Temprano.

La antigua plataforma de Kalasasaya ganó en altura y fue ampliada a lo ancho (Fig. 14). Para este fin se debió apuntalar viejas paredes, que fueron construidas predominantemente con bloques de arenisca burdamente labrados, y adosar una nueva ampliación oeste que se conoce ahora como el «muro balcón». La función de dicho muro no fue solo constructiva. Se ha demostrado que los once pilares impecablemente tallados, intercalados por tramos de mampostería, y cuyos topes sobrevolían por encima de la corona de la pared, servían de mira-mojones para las observaciones astronómicas realizadas con el fin de precisar las fechas del inicio de los rituales previstos en el calendario anual. En tiempos del Horizonte Medio, si una persona se paraba sobre una pequeña plataforma distante del muro unos treinta metros hacia el Este y daba cara al Oeste, en dirección de los pilares, al atardecer era testigo de la puesta del Sol en el

▲ Fig. 13. Vista del frontis y la escalinata de acceso a Kalasasaya, Tiwanaku.

► Fig. 13. Monolito cuya cabeza no se ha conservado. La tradición de grandes esculturas líticas con representaciones antropomorfas «conocida ya para Khonkho» fue adoptada posteriormente por la tradición iconográfica de Tiahuanaco.

horizonte distante en momentos críticos del ciclo anual. Los dos pilares exteriores marcaban la puesta del Sol en cada uno de los solsticios: el pilar sureste marcaba el solsticio de invierno austral y el noreste marcaba el solsticio de verano austral. Entre ambos, cada segundo pilar marcaba una cuenta de treinta días de puestas de sol, y el pilar central señalaba la puesta de sol en los dos equinoccios.[9]

Cerca se yergue hoy la conocida Portada del Sol, que preferimos denominar Portal del Sol. Su compleja iconografía se ha convertido en el ícono clave de la cultura Tiahuanaco. El friso continuo que corre debajo del personaje frontal con báculos y los seres alados que se acercan a él ha sido interpretado como la imagen codificada de un calendario de doce meses. "Cada mes estaría marcado por uno de los once rostros rodeados por nimbos radiantes e intercalados entre meandros de una serpiente fantástica: el doceavo mes estaría representado por el rostro del personaje principal de los báculos. En nuestra opinión, los once rostros radiantes del friso que forma la cornisa superior del portal no representan meses sucesivos parecidos a los del calendario gregoriano, sino los once puntos sucesivos de la puesta de sol en el horizonte occidental, tal como señalan los pilares de Kalasasaya a [9] En la costumbre andina por excelencia, los rostros del portal se referirían a lugares más que a momentos abstractos, y a caminos visuales empíricos más que a abstracciones calendáricas. Es probable que alguna vez el Portal del Sol haya estado sobre una pequeña plataforma, sirviendo tanto como un ingreso al observatorio, tal vez limitado a la casta sacerdotal de los astrónomos, como una guía para los especialistas que estaban a cargo del cálculo del tiempo ritual en Tiwanaku.

Luego de la remodelación de Kalasasaya se realizaron nuevas obras en su cercanía (Fig. 16); en general las ideas y soluciones que se materializaron en su programa arquitectónico han adquirido una dimensión monumental asombrosa. A comienzos del período Tiahuanaco se iniciaron los trabajos en Akapana, justo al sur del Templo Hundido.[10] Es significativo que esta construcción bloquease la antigua senda visual del interior del Templo Hundido hacia el pico del nevado Kimsachata. En vista de que la plaza del Formativo Tardío desapareció por completo debajo de la plataforma de Akapana, una nueva plaza dedicada específicamente a las actividades que se realizaban en el complejo de esta pirámide escalonada, fue trazada en su lado oeste. Tal vez construida a lo largo de varias fases, Akapana finalmente abarcó siete terrazas superpuestas y alcanzó casi treinta metros de altura. Su ingreso principal se encontraba en el lado oeste de la plaza, llevando a los participantes de los rituales hacia un patio hundido ubicado en la cima.

Un segundo templo fue construido varios metros al suroeste del principal grupo arquitectónico de Tiwanaku (Fig. 15). Mucho más baja que Akapana, la plataforma de Pumapunku se expande casi sobre medio kilómetro[11] y, como Akapana, contaba con un patio hundido en la cima. La plataforma cubría una amplia ocupación del Período Formativo Tardío 2 que aún debe ser investigada. Un ancho pórtico de piedra, con fundamentos de arenisca que sostenían una serie de portales de piedra limitaba el lado este de la plataforma, y la unía con una gran plaza adyacente hacia el Este. Al igual que la principal escalinata de Akapana, el

◄ Fig. 14. Muro de Kalasasaya, Tiwanaku, antes de su reconstrucción. UNAM, Bolivia.

► Fig. 15. Ubicación de las principales estructuras que conformaban el complejo ceremonial de Tiwanaku.

► Fig. 16. Vista aérea del conjunto conformado por Kalasasaya y el Templo Hundido de Tiwanaku.

ingreso principal de Pumapunku conducía a la cima de la plataforma desde el lado oeste, y habría constituido una de las principales entradas para los peregrinos que llegaban a Tiwanaku. "La escalinata se levantaba desde una explanada construida en el acantilado poco profundo que define el borde oeste de Tiwanaku. Para quienes se acercaban al centro desde el Oeste, la explanada con la plataforma superpuesta creaba un efecto impresionante. Una vez que las personas llegaban a Pumapunku, la escalinata los conducía hacia la plataforma a través de un estrecho corredor y hacia un patio hundido empedrado. En el camino los visitantes podían ver el pico del Illimani, otro poderoso achachila de los Andes Surorientales.

Las plataformas sterraz das de Akapana y Pumapunku fu ron construidas como íconos y símiles de montañas." Reducidas a la forma simbólica de pródios escalonados, las construcciones piramidales trasladaban de manera figurada al centro del espacio domesticado a los picos nevados lejanos, responsables del bienestar de las poblaciones del altiplano. La vista de estas picos que se dibujaba en la perspectiva de sendas visuales, recordaba a los oficiantes y participantes de las procesiones que subían por sus escaleras o bajaban hacia la plaza- cual era la fuente real del poder sobrenatural animador, la misma que se materializaba en los volúmenes de arquitectura ceremonial: las montañas dadoras del agua, pastos y prosperidad. Al igual que los arroyuelos que daban vida y que fluían desde los glaciares y manantiales de las montañas, Akapana y Pumapunku tenían elaborados canales de drenaje que llevaban las aguas estacionales desde los espacios ceremoniales hacia las terrazas inferiores y las distribuían entre ellas. El movimiento del agua no sólo habría sido visible, sino que también habría sido escuchado por los participantes en los rituales. Además, Pumapunku estaba ubicado cerca de un manantial, donde desembocaba un acuífero subterráneo cuyo origen estaba en la cordillera de Kimsachata.

Las plataformas escalonadas de Akapana y Pumapunku contaban con patios hundidos en su cima, las que se constituían un duda en lugares más sagrados. Si alguna vez ellos fueron los espacios clave para profundas experiencias religiosas, en la población aimara contemporánea evocan la ancestral visibilidad vigorizante que complementa las fuerzas naturales propias de los picos montañosos y los cuerpos celestiales. El análisis de los lineamientos principales del diseño arquitectónico de Akapana y de Pumapunku pone en evidencia que el antiguo culto centrado en la tierra y las cualidades de su potencial acuífero generador de la vida, se trasladó con un nuevo culto emergente en honor del Sol que implicó el desarrollo de nuevos tipos de observaciones del movimiento de los cuerpos celestiales.

A medida que los templos se hacían más grandes y complejos, se multiplicaba el uso de los portales de piedras talladas como elementos arquitectónicos que otorgaban aspecto monumental a los ingresos de

un nivel a otro, o de un espacio ceremonial al otro (Fig. 17). Ellos fueron una innovación clave durante el Período Tiahuanaco y se conocen solamente en el sitio del mismo nombre. Los análisis arquitectónicos indican que la mayoría de los portales se abrían hacia cámaras estrechas,[11] añadiendo cierto misterio, desorientación y poder esotérico a medida que la persona ingresaba a espacios cada vez más estrechos, oscuros y sagrados. Los falsos portales labrados en las fachadas decoraban asimismo las construcciones más elaboradas, construidas con bloques monolíticos tallados y cuidadosamente ensamblados.

Las plazas de Akapana y Pumapunku, vistas desde arriba con la apertura del patio hundido, semejaban a la de un portal (Fig. 18). Así, los propios templos servían como enormes monumentos- metafóricos que facilitaban la comunicación con las poderosas fuerzas de la naturaleza que los grupos humanos buscaban canalizar para sus propios fines.

◄ Fig. 17. Una de las grandes portadas líticas del complejo de Tiwanaku.

▼ Fig. 18. Se ha planteado que la pirámide de Akapana, Tiwanaku, era una construcción artificial que buscaba imitar la forma de una montaña, siendo considerada un vínculo entre el universo construido y el universo natural.

► Fig. 19. Los fardos o balsas ceremoniales tiahuanaco eran muy semejantes a las empleadas en las ceremonias realizadas en el centro religioso, y probablemente estuvieron llenas de sangre en eventos especiales. Dibujo: Ana María Arone.

Transformaciones en las tecnologías de construcción: de arenisca a andesita

La piedra fue considerada una materia prima muy particular por los constructores altoandinos, tanto ineas como tiahuanacos. Extraída de las laderas de los cerros potencialmente sagrados, la roca tallada, usadas como elemento constructivo en las estructuras monumentales de función ceremonial, hacía referencia a potentes rasgos y fuerzas de la naturaleza. Los muros de contención de bloques tallados, los revestimientos y las escalinatas de piedra, así como los empedrados, otorgaban a la arquitectura ceremonial un sentido de solidez y de permanencia imperecedera. Gracias al uso de las piedras extraídas de los cerros, los templos cumplían con su propósito y domesticaban simbólicamente a la naturaleza para que las poblaciones, piadosos constructores de túmbles de montañas, puedan apropiarse de sus poderes generadores de bienestar y riqueza. En este contexto los cambios de materiales, los métodos de talla y los de construcción poseían no solo el sentido tecnológico sino también el ideológico y el religioso. Lo más notable fue el cambio en el énfasis en la arenisca sedimentaria hacia la andesita volcánica, y durante el apogeo del centro el uso combinado de ambos materiales líticos.[12]

Durante el Formativo Tardío, las construcciones monumentales en Khonkho Wankane y Tiwanaku se hicieron con arenisca roja y pequeñas cantidades de otras rocas sedimentarias y volcánicas. Los templos hundidos tempranos son ejemplos clave. Las estatuas monolíticas de los ancestros expuestas en los patios de estas estructuras tempranas eran de arenisca roja procedente de las canteras ubicadas en la cordillera del Kimsachata, entre Khonkho Wankane y Tiwanaku.[13] El color hacía referencia a la base de las montañas y podría muy bien haber invocado a la sangre, el fluido que permite la vida a los humanos y las llamas. Rojo también era el color de fondo de la mayoría de las vasijas ceremoniales, confeccionadas en Tiwanaku para fines ceremoniales, y por lo tanto convertidas en poderosos vehículos materiales para los líquidos fermentados y los alimentos que se consumían durante las fiestas (Fig. 19).[14] En algún momento durante el formativo Tardío 2, los artesanos aprendieron a extraer y labrar bloques de andesita para confeccionar pilastras, portales y monolitos exquisitamente tallados. Extraerlos y trabajarlos requería una experticia totalmente novedosa.[15] Las canteras estaban ubicadas en los extremos de la porción sur del lago Titicaca, y nuestras investigaciones indican que la mayoría de la andesita empleada en Tiwanaku provenía de las canteras al pie del cerro Ccapia, un volcán inactivo ubicado al oeste del complejo monumental. Muchos bloques sin concluir aún yacen en los bordes del lago, tanto bajo el cerro Ccapia como al otro lado del lago, en el sitio pastoril de Iwawe, donde los bloques eran retirados de las balsas y arrastrados por tierra hacia Tiwanaku (Fig. 20). Resulta significativo que el nuevo programa arquitectónico de Kalasasaya –en el que se materializó el creciente énfasis en las observaciones solares- fuese realizado con materiales constructivos también novedosos: la andesita y el basalto. Un sendero visual que da hacia el Oeste, desde la puerta este de Kalasasaya, ofrece una excelente vista del cerro Ccapia, la fuente de roca con la que se tallaron las pilastras que soportan el muro balconero ubicado en el lado oeste de esta misma estructura.

Un aspecto importante de la andesita era su color gris azulado, que probablemente tenía tanto significado como el brillante tono rojo de la arenisca. Es posible que haga referencia específica al color de las aguas del lago Titicaca, y de manera general a las propiedades generadoras de vida que el agua posee. Puede ser significativo que el nombre 'Titu Kaka' se traduzca como felino 'de pelambre gris'. Tradicionalmente este lago era personificado como un felino, siendo gris el color de los gatos de montaña que habitan los cerros locales, así como un color ritualmente empleado para representar felinos en los keros, las vasijas ceremoniales para beber. Así como el carácter material de la arenisca invocaba a la base de los cerros locales, la andesita, que hacía referencia a las elevaciones más alejadas de las cuales provenía, también invocaba el principio de vida complementario: el agua del lago Titicaca.

En el período Tiahuanaco se construyeron estructuras con arenisca y andesita en el sitio de Tiwanaku. En el cerro de A ka pana, los bloques de andesita sostenían una impresionante fachada en la terraza inferior de su frente oeste, mientras que los otros muros, menos expuestos a la vista del público, estaban formados por bloques pequeños de arenisca y andesita (Fig. 22). En esa época, ambos tipos de roca representaban cualidades simbólicas complementarias:[16] la arenisca incluía visualmente y representaba de manera simbólica a las ancestrales fuerzas generadoras de los cerros locales, en tanto que la andesita invocaba a las montañas más alejadas y las propiedades generadoras de vida del lago como el origen del elemento vital. Asimismo, fue en ese período que los líderes comenzaron a incorporar las tierras más distantes que estaban cerca de la orilla del lago y que proporcionaban acceso a las fuentes de este material. Además, después de 600 a. d., amplias llanuras lacustres fueron transformadas en productivos campos elevados (camellones) que dependían de un rango determinado de niveles del agua freática y del lago mismo.[17] El uso

de la andesita hacia posiblemente referencia, como vistoso símbolo de propaganda política, a los logros recientes de los gobernantes de Tiwanaku que lograron extender su poder hacia nuevos confines, hacia territorios con gran potencial productivo y agrícola.

La amnesia simboliza los orígenes ancestrales para aquellos que recreaban en sus cantos y recitaciones orales la historia de Tiwanaku, en tanto que la andesita invocaba el nuevo futuro imperial. Utilizadas en conjunto en las construcciones monumentales del sitio, transmitían un mensaje contundente pero muy simplificado acerca de las complejas relaciones políticas y la rica historia del altiplano por medio de una metáfora en la que las rocas y los cerros de los que fueron extraídas se convertían en símbolos de valores espirituales compartidos por la comunidad.

◀ Fig. 20. El uso de bloques de andesita en las construcciones monumentales Tiahuanaco fue una de las grandes innovaciones de esta cultura. Puma Punku fue uno de los puntos de paso obligados para que estos bloques alcanzaran el centro ceremonial de Tiwanaku.

▼ Fig. 21. Los monolitos Tiahuanaco se diferencian de sus pares temporales precedentes de Khonkho por las posiciones en que son representados y la complejidad iconográfica de los motivos que cubrían sus espaldas. Usualmente se presentaba a personajes en posición frontal que tenían distintos implementos rituales en las manos, y se encontraban acompañados por personajes de perfil. Dos de ellos exponen los repertorios más complejos:
a) Monolito Bennett
b) Monolito Ponce

▶ Fig. 22. La *pirámide* de Akapana, Tiwanaku, fue construida con una mezcla de pirámide y andenería que rematan muy bien la diversidad y riqueza del ambiente natural circumlacuatre.

Los monolitos y su iconografía

Ubicados en los extremos de los senderos concatenados que guiaban a las personas a través de los espacios ceremoniales de Khonkho y Tiwanaku durante el Formativo Tardío, las esculturas de piedra brindan una perspectiva diferente para acceder a los contenidos cambiantes sobre los que se fundamentaba el prestigio y el poder. Las estatuas de los ancestros míticos o de sus contrapartes humanas creaban paisajes corpóreos llenando espacios de formas humanas ligeramente individualizadas, en vista de que cada una de ellas tiene un gesto particular con las manos cruzadas encima del torso. Parece que fueron concebidas de manera similar a los tótems de las sociedades nativas norteamericanas, dado que tanto sus creadores como los participantes de los ritos aparentemente creían que las esculturas tenían vida y podían actuar como personas. Las estatuas eran retratos tan idealizados y esquematizados en cuanto al gesto y la forma del cuerpo, como la iconografía de motivos secundarios sobre su superficie, la que sin embargo hubiera para convertirse en soporte didáctico de narraciones sobre las gestas de los personajes ancestrales que se quería recordar. Más aún, en vista de que no se trata de simples recordatorios convencionales izados de las personas e historias del pasado, las estatuas con su iconografía y con sus narraciones míticas relacionadas, proporcionaban el sustento de las actuaciones rituales para el presente y para el futuro, fundamentaban las expectativas colectivas concernientes a la vida terrena y a la vida después de la muerte, e incluso daban motivo para luchar y morir por ellas y por los ideales que encarnaban.

Las estatuas monolíticas continuaron siendo colocadas en los patios ceremoniales durante el Periodo Tiahuanaco Temprano, pero sus formas, gestos, iconografía y significado general cambiaron dramáticamente. Además, y tal vez debido a las nuevas normas, la producción y el uso de los grandes monolitos antropomorfos se restringieron a Tiwanaku, y es posible que esto haya ocurrido cuando este centro político extendió su dominio monopólico sobre la explotación de las canteras de piedras volcánicas de Ccapia. El cambio de gesto es notorio. En lugar de los brazos cruzados, las manos de cada personaje sostienen dos objetos con fuerte contenido simbólico y social: el kero en una mano y en la otra una tableta para ingerir sustancias psicotrópicas (Fig. 21). Estos eran vehículos para consumir sustancias que alteraban los estados de conciencia y que ofrecían dos dimensiones de las experiencias religiosas: una relativamente íntima y personal, y la otra relativamente comunal y social. Asimismo, representaban actitudes rituales complementarias que formaban parte del ideal del comportamiento social en esta cultura.

Vistos comparativamente y de manera general, los monolitos de Tiwanaku se diferencian de las estatuas del Periodo Formativo que los antecedían porque el énfasis no está puesto, como antes, en la imagen del ancestro deificado. Los rostros imposibles, los tocados y los detalles de las trenzas -que terminan en aves predadoras o en cabeza de *Orestias sp.*, pez nativo del lago Titicaca- más sugieren que el ser retratado no es un simple mortal; sin embargo, la mayoría de los rasgos del vestido, el tocado y los adornos remite a la posición social y política del individuo como miembro de la alta élite gobernante. El discurso iconográfico juega, de manera quizás deliberada, con una ambigüedad. La frondosa iconografía, rica en representaciones de deidades y otros seres míticos responsables de la generación de vida y bienestar, se desplaza del cuerpo a la superficie del atuendo, al tocado, la faja y la túnica, de modo que queda claro para un espectador que se trata del diseño tejido sobre la superficie de una tela-tapiz de calidad extraordinaria (véase p. 61, Fig. 7; p. 62, Fig. 8; p. 63, Fig. 9). Por lo visto, la razón de ser de estas creaciones excepcionales fue legitimar la cristalización de las diferencias de clase después de 500 a. d., haciendo uso del poder didáctico y mágico del icono, y de las prácticas rituales que se desarrollaban en el espacio colindante.

A diferencia de los monolitos del Formativo Tardío, los del período Tiahuanaco representan imaginería que involucraba al universo celestial. El repertorio comprende imágenes de deidades luciendo tocados o nimbos con diseños radiantes, similares a la imagen convencional de los rayos del sol. Es novedoso el énfasis en los personajes que adoptan rasgos corporales de aves predadoras. La imagen del rostro radiante que se multiplica en los relieves de monolitos y en el Portal del Sol sugiere que justamente el Sol fue escogido por los gobernantes de Tiwanaku como la deidad protectora y generadora de riqueza del nuevo estado expansivo que disputó de manera extensa la hegemonía en la cuenca del lago Titicaca.

La expansión residencial y el gobierno de la élite de Tiwanaku

Las transformaciones en la ideología religiosa y en la práctica ritual que se dieron de manera coetánea con el impresionante crecimiento del asentamiento como centro ceremonial y urbano, densamente poblado después de 600 d. de C., fueron vitales para el éxito de Tiwanaku como centro político y como cultura influyente. Los centros del Periodo Formativo Tardío de Khonkho Wankane y Tiwanaku contaban con áreas residenciales muy reducidas en comparación con el tamaño de sus núcleos monumentales. Esto es más evidente en Khonkho, donde todos los ocupantes de la plataforma principal estaban involucrados en la supervisión y el mantenimiento de sus espacios ceremoniales y la realización de los rituales que allí se

celebraban. Este parece haber sido el caso también de Tiwanaku, al menos hasta el Formativo Tardío 2. A la fecha no se ha encontrado un asentamiento importante en la vecindad inmediata de estos sitios, lo que señala que ambos eran centros ceremoniales escasamente poblados, dedicados a celebrar rituales periódicos a los que acudían desde muy lejos muchos participantes y peregrinos.

La expansión urbana de Tiwanaku comenzó durante el Formativo Tardío 2, coincidentemente con cambios notables en su espacio monumental y la ideología religiosa. En la época de su apogeo, alrededor de 800 a. d., Tiwanaku era una ciudad que abarcaba aproximadamente seis kilómetros cuadrados, tal vez con 20 000 habitantes.[9] Al igual que en el Formativo Tardío, las personas vivían en complejos residenciales; no obstante, las viviendas tenían ahora planta rectangular y no circular. El grupo de complejos adyacentes formaba barrios estrechamente conectados, algunos de los cuales estaban dedicados a actividades especializadas, como la producción de vasijas cerámicas. Otros, en particular aquellos que estaban ubicados más cerca del núcleo monumental, probablemente daban sostén a las actividades ceremoniales que se realizaban en los templos cada vez más vastos de Tiwanaku. Es significativo que, hasta la decadencia de la ciudad, todas las construcciones residenciales de Tiwanaku seguían la orientación establecida desde el comienzo de su historia, en relación con los movimientos celestiales y ejes visuales, ambos de carácter sagrado.

La separación entre estratos sociales se hizo notoria cuando Tiwanaku adquirió su posición dominante en la cuenca y como uno de los desarrollos más influyentes en los Andes. En los asentamientos del Formativo Tardío de Khonkho y Tiwanaku, el alto estatus de los habitantes se expresaba por medio de la cercanía de la vivienda a los espacios ceremoniales claves, con los monolitos ancestrales que se guardaban en ellos (Fig. 23). La residencia en uno de los dos centros aseguraba la pertenencia del individuo dado y su familia al grupo de mayor rango, por lo menos durante la mayor parte del Formativo Tardío. La reestructuración del sistema de poder en la cuenca a raíz del crecimiento de Tiwanaku, tuvo consecuencias sociales perceptibles en el registro arqueológico. Las áreas de actividad y de residencia de la élite se separaron de las viviendas de otros grupos situándose dentro del área monumental, en las zonas adyacentes a Putuni, y en la cima de las plataformas de Kalasasaya y Akapana. Los entierros humanos ubicados en estos espacios contenían vasijas de cerámica y suntuosos adornos confeccionados con materia prima poco común como conchas marinas, sodalita, plata y oro. Destacan de manera especial varias diademas de oro laminado y martillado, incrustado con adornos de malaquita y azurita, encontradas cerca de unas cámaras de entierros de élite en la plataforma de Kalasasaya (Fig. 25).[10] Aunque los contextos funerarios fueron saqueados mucho antes de que los arqueólogos bolivianos excavaran en esa área en la década de 1960, posiblemente pertenecieron a algunos de los gobernantes a los que representaban los nuevos monolitos de Tiwanaku (Fig. 24).

¿Qué ocurrió con Khonkho Wankane? Si Khonkho y Tiwanaku estaban tan estrechamente interconectadas como centros gemelos, con claras interrelaciones estilísticas en escultura y arquitectura durante varios siglos, sorprende el intempestivo abandono del núcleo monumental del primero de ellos cuando el segundo llegó a la época de su auge. Hay por lo menos dos escenarios hipotéticos teóricamente posibles. En uno de ellos los dos centros habrían estado siempre en competencia, lo que finalmente llevaría a un inevitable enfrentamiento y a la destrucción de uno de ellos; sin embargo, en Khonkho no hay evidencias de violencia o destrozos. El más reciente de sus monolitos, a juzgar por el estilo, parece haber estado ubicado en la plaza principal durante

◄ Fig. 23. Vista de la excavación de unidades residenciales en el complejo de Khonkho.

▼ Fig. 24. «Anciano de Tiwanaku». Colección privada.

► Fig. 25 . Diadema repujada de oro con incrustaciones de malaquita de la colección «Museo del Oro», Estilo Tiwanaku Clásico (500-900 d.C.). Hallada por Gregorio Cordero Miranda en excavaciones arqueológicas del templo de Kalasasaya (año de 1970). Actualmente expuesta en el Museo de Metales Preciosos Precolombinos de la Unidad de Museos Municipales, La Paz - Bolivia.

siglos; aunque con el tiempo se desplomó y erosionó, aún se encuentra en la plaza y es uno de los objetos animados más poderosos de la región de Jesús de Machaca. En el solsticio sustral de junio-recientemente reconocido como el Año Nuevo aimara (Machac Mara)-, los participantes en el ritual lanzan sangre de llama sacrificada al monolito a medida que el Sol se levanta sobre la cordillera de Kimsachata en el horizonte.

En el escenario alternativo, las élites de Khonkho se habrían desplazado a Tiwanaku de manera voluntaria, concertada y quizás pacífica. Esta idea encaja mejor con nuestro entendimiento de las estrategias políticas inclusivas de Tiwanaku. Consideramos probable a manera de hipótesis que muchos de los habitantes de Khonkho Wankane se trasladaron a Tiwanaku y ocuparon el área que ahora se encuentra debajo de Pumapunku. Las investigaciones recientes arrojan evidencias de que Pumapunku se ocupó por primera vez durante el Formativo Tardío 2. Asimismo, Kolata y Ponce,[11] sugieren que Akapana y Pumapunku formaron espacios ceremoniales duales de carácter monumental en Tiwanaku, una hipótesis que adquiere fuerza por su separación espacial y paridad arquitectónica. Esta dualidad constituyó una estética asimétrica e imperfecta, estratégicamente creada mediante la incorporación del linaje de élite de Khonkho Wankane al seno de Tiwanaku. La relación original entre los centros formativos poderosos y de prestigio, ubicados en ambos lados de la cordillera de Kimsachata, fue reconstruida como una relación dual asimétrica dentro del mismo Tiwanaku. La comprobación de la propuesta sobre el desplazamiento de las élites de Khonko hasta Tiwanaku dependerá de las futuras investigaciones. No obstante, queda claro que la organización dual del espacio ceremonial fue parte inmanente del programa ideológico que subyace en el diseño arquitectónico e iconográfico. De este modo, se recreó en otra escala, incomparablemente más amplia y monumental, el escenario apropiado para los rituales en los que se perpetuaba la memoria colectiva, se consolidaba el conocimiento de las fuerzas vitales de la tierra, del cielo, de los ciclos astrales y climáticos, base de una axiología y epistemología en esencia ecológicas, las que maduraron durante miles de años de adaptación a los ambientes extremos en cuanto a la altura y a las condiciones climáticas. El crecimiento urbano de Tiwanaku no fue similar al del urbanismo occidental, en abstracción y en desmedro del contexto ambiental adyacente. La intención de los constructores fue reproducir los componentes del paisaje animado que podrían darles la oportunidad de controlar o por lo menos influenciar las fuerzas de la naturaleza. La larga duración y el éxito de la cultura Tiahuanaco demuestran que esta ideología y las estrategias de subsistencia que de ella se desprenden, fueron en su tiempo efectivas y eficientes.

◄ Fig. 1. El monolito Bennett se alzaba en medio de una plaza hundida cuyas paredes fueron adornadas con cabezas clavas. Aquí aún orgullosa en la copia de la plaza hundida del Templete Semisubterráneo. La Paz.

Vestido, arquitectura y mecanismos del poder en el Horizonte Medio

Krzysztof Makowski

La imagen del Señor y la iconografía religiosa de Tiahuanaco (Fig. 1). Dos aspectos llaman poderosamente la atención al atento visitante de museos que intenta identificar por medio de las imágenes y la vestimenta a las elites de los imperios andinos: el Tahuantinsuyu y su supuesto antecedente, Huari. El primer hecho sorprendente en el contexto de la extensión territorial, y de la grandiosidad de los monumentos arquitectónicos que estos estados expansivos han legado, es la casi completa ausencia de retratos idealizados, o realistas en algún grado, que representen a los gobernantes, con la única excepción de las escasas estatuas monolíticas huari y tiahuanaco. Las cabezas de hombres y mujeres en vasijas retrato como las de Pariti, carecen de características que las identifiquen de manera inequívoca con el gobernante y su familia. Tampoco se conocen en los Andes escenas de victorias militares, transporte de botín o cautivos, banquetes o vida cortesana. Este tipo de imágenes acompaña al nacimiento de estados, ciudades-estado e imperios en el Mediterráneo antiguo y en la Europa medieval, y aparece también en Asia, Mesoamérica y África a pesar de cierta variabilidad en los sistemas de gobierno. En México, desde el formativo Superior o Preclásico Tardío, se registra un impresionante repertorio de escenas históricas de tributos y conquistas en estelas -talladas en bajo relieve y fechadas

con glifos-, estatuas monumentales de gobernantes, figuras, de tamaño natural de terracota, y también figurinas que representan a guerreros y mujeres nobles ataviados con complejos tocados. Esto hace aún más enigmático el caso andino. El segundo aspecto que llama la atención de los visitantes de las colecciones andinas precolombinas es la relativa sobriedad de los textiles y los tocados de los incas, y de los señores huari, incluso cuando se les compara con los atuendos de los gobernantes indígenas de la costa norte del Perú. Estos atuendos no se diferencian de la ropa común ni por el corte o arreglo diferente, ni por la cantidad de metales y piedras preciosas o semipreciosas utilizadas en su confección. La diferencia está en la calidad de la fibra y del tejido, así como en la exclusividad de los diseños iconográficos geométricos o figurativos. En nuestro propósito esclarecer en la medida de lo posible las razones de esta sorprendente particularidad y descubrir los mecanismos de poder subyacentes.

◄ Fig. 2. Monolito antropomorfo huari. Aunque distinto conocidas que los monolitos tiahuanacos, en Ayacucho hay gran cantidad de representaciones en piedra de hombres con indumentarias bastante similares. Museo Histórico Regional Ayacucho «Pupillo Unurana, Ayacucho.

▼ Fig. 3. Monolito antropomorfo huari. Nótese algunas similitudes en posición y tocado con los monolitos tiahuanacos, aunque su vestimenta cuenta de la profusa decoración de los textiles de las representaciones altiplánicas. Museo Histórico Regional Ayacucho «Pupillo Unurana, Ayacucho.

► Fig. 4. El monolito Ponce se encuentra alineado con una portada que permite ver las estelas de piedra ubicadas en el centro del Templete Semisubterráneo, Tiwanaku.

El punto de partida natural lo constituyen las esculturas monolíticas arriba mencionadas, dado que representan a hombres sin características sobrenaturales, salvo los lagrimales debajo de los ojos, que han merecido un extenso laboriosamente esculpido en un bloque que puede tener varias toneladas de peso. Las estatuas de la capital del hipotético Imperio Huari carecen de contexto conocido (Fig. 2). La roca porosa y difícil de labrar impidió el fino trabajo en bajo relieve que caracteriza a las estatuas semilares de Pucara y Tiahuanaco. Por lo tanto, no se observa una decoración iconográfica del atuendo tan profusa y compleja como la de las estatuas del altiplano circumlacustre. Sin embargo, los detalles del vestido y tocado bastan para reconocer que las estatuas pu cara o tiahuanaco de la fase III debieron haber servido de inspiración a los escultores ayacuchanos (Fig. 3). Algunas de estas estatuas están conectadas con ductos de agua y parecen haber alimentado de manera perenne a los altares con ofrendas líquidas.

La serie de estatuas antropomorfas procedente de las ruinas de Tiwanaku, comprende cuatro piezas encontradas -enteras o fragmentadas, *in situ* o ligeramente desplazadas-, en el lugar donde estaban expuestas en la antigüedad. El resto de monolitos que se conservan hoy en el museo de sitio no tiene procedencia precisa conocida. Sin embargo, gracias a los hallazgos de algunas estatuas en su contexto, quedó establecido que las esculturas de este tipo se erguían originalmente en el centro de las plazas hundidas, que ocupan la cima de plataformas de altura y tamaño variable, y que conforman el núcleo monumental «urbano» al norte de la pirámide Akapana (véase p. 144-145, Fig. 4). La función de estas plataformas era principalmente ceremonial, si bien a una de ellas se adosa la estructura residencial de élite conocida como «Palacio de pisos multicolores».

Dos de estos edificios -Kalasasaya y el Templete Semisubterráneo-, intercomunicados visualmente por una monumental portada, son considerados espacios de culto de mayor importancia en el complejo de Tiwanaku y son los que albergan estatuas de tamaño sobrenatural. Aparentemente existe consenso entre los investigadores en torno a que las dos estatuas representan a gobernantes de Tiahuanaco, con atuendo y atributos relacionados con sus funciones religiosas: la tableta de rapé, el cuchillo y, ante todo, el vaso-kero, el monolito Bennett, con más de siete metros de altura, y el monolito Ponce, que sobrepasa dos metros, pudieron haber pertenecido a los fundadores de los linajes reales de cada una de las dos mitades opuestas, a manera de seyas. Las cabezas de los monolitos trazaban el eje astronómico equinoccial Este-Oeste, hecho de posible relevancia en el contexto de las funciones astronómicas comprobadas del edificio de Kalasasaya, Este es también el eje ceremonial y de simetría que atraviesa ambas plazas cruciales, una elevada y la otra profundamente hundida, por medio de la escalera monumental y a través del pórtico de acceso a Kalasasaya. Dada la diferencia de niveles, la cabeza del monolito Ponce, tres veces menor que su contraparte, estuvo a la altura del monolito Bennett. Resulta particularmente significativo que este último, ubicado en el centro del más antiguo espacio ceremonial de Tiwanaku, haya estado rodeado de imágenes de otros hombres del pasado distribuidos en el centro de la plaza y en las cuatro paredes del edificio (Fig. 4). Las tres estatuas que lo acompañan en el centro representan a los antiguados «monos, puesto que se trata de piezas esculpidas varios siglos antes que el monolito, y que pertenecen a la «tradición religiosa Yaya Mama», según la terminología de Chavez. Durante el Periodo Formativo, los habitantes de cada aldea o conjunto de aldeas distribuidas alrededor del lago Titicaca construían edificios que se asemejaban al Templete Semisubterráneo de Tiwanaku. Ellos también albergaban en el centro de las plazas hundidas estelas-ídolos o estatuas de seres humanos de ambos sexos, sin duda los ancestros reales o míticos de sus respectivas comunidades. Visto desde esta perspectiva, el Templete Semisubterráneo de Tiwanaku parece ser un monumento dedicado a un individuo fundador y a las cuatro comunidades de parentesco que se constituyeron en aquellos tiempos preténitos. Los retratos de los integrantes de cada una de las comunidades se conservaron en forma de cabezas-clavos distribuidas en las cuatro paredes de la plaza, en cuyo aparejo se encuentra también estelas antropomorfas. En este contexto, la comparación con el escenario de la *citua*, propuesta por Kolata,, y en general el simbolismo de la ofrenda de chicha frente al *wakha* a cargo del inca o de su representante, se impone.

◄ Fig. 5. Los monolitos Ponce y Bennett difieren en el tamaño y la complejidad de sus representaciones. Museo de Sitio de Tiwanaku.

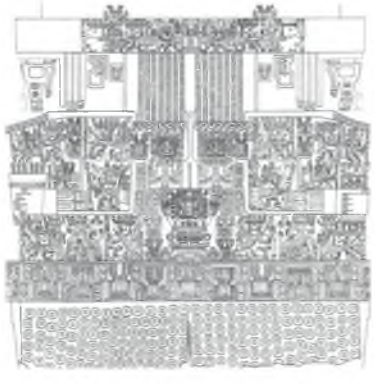
▼ Fig. 6. Detalle del monolito El Monje. Tiwanaku.

► Fig. 7. Dibujo de la iconografía que decora al monolito Bennett, Tiwanaku. Notese la presencia de personajes de perfil junto con llamas, y el personaje en posición frontal que es el centro de la imagen.

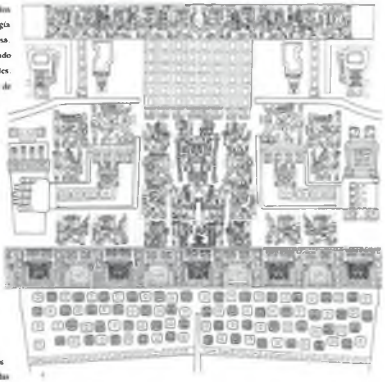
Desafortunadamente, poco se ha conservado de la decoración escultórica de Kalasasaya, salvo el monolito Ponce en el centro de la plaza. Es posible que otros monolitos menores, como El Monje, lo hayan rodeado originalmente. Se especula también que las cámaras dispuestas debajo de las plataformas que rodean la plaza rectangular central en algunas plataformas del complejo al norte de Akapana podrían haber contenido fardos [8]. Además, que las cámaras tuviesen dispositivos de acceso sugeriría la posibilidad de que, como en el Cusco inca, los cuerpos de los muertos-ancestros, vestidos con camisas-unkus y mantos más finos, acompañasen a los vivos durante las principales fiestas. Si nuestra lectura es correcta, un mito fundacional dinástico se habría materializado en la decoración de las dos plazas intercomunicadas. El monolito Bennett representaría a alguien que ocupaba un lugar similar al de Manco Cápac, fundador de Cusco y cabeza de los linajes nobles de la mitad inferior, mientras que el monolito Ponce correspondería al soberano cuya posición era comparable con Viracocha o Pachacútec, cabezas de los linajes de la mitad superior.

En el Museo de Sitio de Tiwanaku se conservan varios fragmentos de estatuas de tamaño sobrenatural o cercano a la talla humana (Fig. 5). Los vestidos y los atributos son similares a los de los monolitos Ponce y Bennett. No obstante, cada estatua difiere de la otra en el repertorio de personajes sobrenaturales representados en bajorrelieve sobre el vestido esculpido, imitando la iconografía de las telas tejidas en técnica de tapiz. En cada caso también es distinta la composición y la pose de estos personajes sobrenaturales. Contrariamente a una idea muy difundida en la literatura sobre el tema [9], ninguna de estas composiciones puede ser considerada copia del famoso relieve de la Portada del Sol. Las eventuales similitudes en poses y características de los personajes antropomorfos u ornitomorfos no se deben a la copia del relieve de la Portada, escogido como el modelo, sino a la vigencia de convenciones generales compartidas que se observan en el arte del área de interacción altiplánica -SAIS (South Andean Iconographical Series) de Isbell- desde el Período Formativo, varios siglos antes que se consolide el estilo Tiahuanaco [10]. Sin duda el intercambio de textiles y los viajes de los tejedores contribuían a la amplia difusión y la permanencia de estas convenciones. Es probable que los escultores hayan copiado diseños de *unkus*, gorros y fajdellones que existieron en realidad, incluso quizás los poseía el mismo personaje retratado. Además, la mayor parte de los monolitos fue esculpida varios siglos antes que la Portada, cuyo bloque monolítico fue concebido entre los siglos IX y XI d. de C, como parte de la pared de un recinto techado y decorado con muchos en la cara correspondiente a la fachada, mientras que el famoso friso adornaba el dintel. Se ha cara interna. Aparentemente nunca fue acabado ni instalado en el lugar de su destino y más bien lo abandonaron durante el transporte [11].

Existe una notable diferencia entre los monolitos cuya altura es inferior a la talla humana y los que tienen dimensiones sobrenaturales. No se trata, sin embargo, ni de atributos ni de tocados, sino de la complejidad iconográfica en la decoración de los vestidos. Los monolitos menores carecen de decoración figurativa o la tienen muy limitada, por ejemplo a la zona del cinturón, como en el monolito El Monje (Fig. 6). Nunca se representa en ellos a personajes antropomorfos. Si los monolitos de tamaño sobrenatural son los retratos idealizados de los soberanos, los de menor tamaño deberían corresponder a los jefes de los linajes nobles. Esta inferencia se desprende del lugar donde se encontraron dos estatuas fragmentadas de menor tamaño: son plazas ubicadas encima de plataformas mucho más bajas que Kalasasaya y de tamaño reducido, interpretadas como residencias permanentes o temporales de élite. Estas plazas y las estructuras asociadas fueron el lugar donde se celebraban ceremonias multitudinarias que terminaban en banquetes [12].



Hemos llegado de este modo a concluir que el tamaño de la estatua y el programa iconográfico del vestido se constituyen en las únicas diferencias entre la imagen del soberano y la manera en que se representa a sus súbditos nobles, cabezas de otras familias importantes que compiten por el poder. Sólo el atuendo de los soberanos y en particular la camisa-unku lleva una decoración compleja con filas de personajes antropomorfos y zoomorfos, parados de frente sobre una pirámide escalonada o sobre el suelo, caminando o corriendo hacia la derecha o la izquierda. Algunos de estos personajes tienen cara humana, otros cabeza de ave, felino (posiblemente puma) o pez, otros llevan una concha de caracol a manera de joroba sobre el cuerpo humano; en el monolito Bennett los seres antropomorfos están acompañados por llamas fantásticas de cuyo cuerpo emergen plantas, quizás la cactácea alucinógena llamada San Pedro (*Trichocereus pachanoi*) (Fig. 7). Todos los seres tienen un nimbo radiante alrededor de la cara. Cuando están representados de perfil, el nimbo recortado se transforma en diadema, porque la perspectiva no permite representar las partes laterales e inferior del nimbo. Salvo la llama, todos los personajes



◄ Fig. 8. Dibujo de la iconografía del monolito Ponce.

► Fig. 9. Dibujo de la iconografía del monolito Pachacámac con personaje central rodeado de personajes de perfil.

uan aladas y llevan cetros, armas o plantas a las que se suele llamar «báculos» en la terminología tradicional arqueológica que peca de imprecisa. Las alas no se representan cuando el ser está parado de frente, salvo en las esculturas tridimensionales. Como se desprende de esta descripción, se trata de seres sobrenaturales, de deidades. Los nimbos con plumas radiantes remiten probablemente a su capacidad de emitir luz, como el Sol, la Luna o las estrellas. Las alas enfatizan obviamente la capacidad de desplazarse por el cielo que posee su portador. Así, la elección de rasgos de un animal concreto expresaba un rango de poder y un campo de actuación que caracterizaba al personaje: por ejemplo el dominio del agua del lago, propio de un pez, o el poder sobre la humedad atmosférica que se atribuye a un caracol. El aspecto de puma remite, como lo han sugerido ya Tello y Ponce Sanginés,[8] a poderes telúricos de un dios-sacrificador que mora en el mundo paralelo de la noche, el mundo de abajo. Las deidades de apariencia humana y de ave tendrían sus dominios respectivos en el mundo de los vivos y en el mundo de arriba. En las leyendas quechuas y aimara que se han conservado y se han transcrito, se menciona a un personaje muy similar a la llama tiahuanaco. Los relatos de los checa de Huarochirí, recogidos a fines del siglo XVI, la describen con mayor precisión y riqueza de detalles. El protagonista de estos mitos es un camélido hembra con cría, que pasta al borde del río celestial, la Vía Láctea, el mamaqocha. De la llama celestial depende el ritmo y la intensidad de las precipitaciones, por lo tanto la hambruna o la abundancia.[9]

De la descripción e interpretación que acabamos de presentar se desprende claramente que los escultores tiahuanaco representaron a varias deidades con características muy diferentes y no a una sola deidad solar. Debido a la gran popularidad de la imagen de la Portada del Sol, y al impacto de los influyentes estudios sobre la cronología estilística del Horizonte Medio realizados por Menzel, se creía de manera tan duda errónea que todo personaje frontal con el nimbo y con dos báculos representaba necesariamente a la misma deidad, a saber, el dios solar de la Portada. Dada la ausencia de disfraces en el registro arqueológico o de sus representaciones convincentes, como máscaras delineadas y amarres que fijen las alas y otros detalles zoomorfos del vestido, la hipótesis muy popular que sostiene que los personajes con rasgos corporales de animales, representados en relieve o en bulto eran sacerdotes disfrazados, como los sacerdotes-jaguar y los sacerdotes-águila de México antiguo, resulta poco probable. En todo caso, si existieron disfraces, ellos deberían representar a este mismo repertorio de seres naturales de naturaleza y jerarquía variadas. Por ende, resulta vana la conclusión que todas las figuras de forma humana o animal que adornan los vestidos de las estatuas monolíticas eran deidades del panteón de Tiahuanaco.

En el arte tiahuanacota las relaciones jerárquicas entre los personajes se expresan por medio de la pose.[10] Las deidades de apariencia zoomorfa parecen tener menor importancia que las antropomorfas puesto que se las representa generalmente de perfil, acercándose o alejándose de un espacio central en el que uno o varios personajes antropomorfos están representados de frente. Compárese por ejemplo el famoso personaje de báculos en la Portada del Sol con varios y diferentes personajes, cada uno con dos báculos, representado en el monolito Pachacámac. Esta observación permite inferir algunas posibles diferencias de rango y de poder entre los representantes de la élite honrados con sus retratos en bulto en la indiscutible capital del hipotético reino de Tiahuanaco.

Entre el repertorio de esculturas en bulto hasta ahora registrado, la decoración del vestido del gobernante cuyo retrato se conoce como el monolito Bennett es de lejos la más compleja. La componen un personaje antropomorfo de frente, parado sobre un podio y con probables plantas estilizadas en ambas manos. Lo flanquean dos caras rodeadas de nimbos, cada una sobre un podio. Las tres caras -incluyendo la del personaje central- difieren en detalles importantes del nimbo. Sobre el gorro, en los costados y en el pecho están distribuidos veintidós personajes alados de perfil: diez humanos, ocho aves, dos caracoles y dos llamas. La decoración del monolito Ponce sigue en complejidad a la del Bennett y la supera en número de figuras (Fig. 8). En el centro de la espalda, en la camisa-unku, se aprecia a un solo personaje frontal, parado sobre el suelo, con los pies orientados hacia la derecha, y con dos cetros, uno en cada mano. Las figuras aladas de treinta y dos personajes de perfil se distribuyen sobre el gorro, en los costados y sobre el pecho de la siguiente manera: diecisiete humanos, seis aves, cuatro peces y cuatro puntas; treinta de estos personajes forman cortejos que se alejan corriendo en diez filas, cinco de cada lado; solo cuatro se dirigen en la dirección opuesta, dos de ellos tienen dos objetos en las manos, ¡por lo que el escultor no pudo representar las alas. Existe una tercera estatua conservada en un fragmento que corresponde a parte de la espalda y del faldellín, y que se caracteriza por un nivel de complejidad iconográfica similar a los dos precedentes. En el monolito Pachacámac (Fig. 9), su particularidad consiste en que el personaje central, parado sobre el suelo con los pies hacia la izquierda, estuvo rodeado de ocho personajes antropomorfos, con cabeza de perfil y cuerpo de frente, que caminan, en lugar de correr como en los casos anteriores, hacia su encuentro. Dado que el escultor los representó con dos cetros, uno en cada mano, no quedó sitio para las alas. Otros dos fragmentos procedentes del monolito Cruchamana o Pachamama demuestran que hubo estatuas con un solo personaje frontal representado en la espalda, sin la compañía de seres aludos de perfil a su derredor. La imagen de esta deidad con báculos estuvo completamente encuadrada dentro del cuadrángulo formado por signos que Protzmann y Portugal Ortiz,[11] interpretaron como el símbolo del lago, la cocha. En la decoración predominan las representaciones de cabezas de pez, en ausencia de otros animales, de ahí el nombre convencional de la estatua.

En otras publicaciones hemos discutido la hipótesis acerca de la similitud estructural entre el panteón tiahuanaco y el panteón inca.[12] Hemos considerado que la identidad de un dios pudo ser reconocida no por la pose -frontal o de perfil-, que es circunstancial y expresa el rango relativo mayor de un personaje frente al otro que lo acompaña, sino gracias a la apariencia corporal y en particular al código visual compuesto por pequeños signos a manera de glifos. A partir de estos signos

de forma variada, que fueron repetidos en ciertas combinaciones numéricas, los tejedores y los escultores que los reproducían construían detalles del cuerpo y de atuendo, así como los atributos sostenidos en las manos: cetros, armas, plantas estilizadas, plumas de rumbos, pectorales, alas y diseños de pintura corporal. Los glifos se repiten también en los podios, meandros, altares y marcos figurativos que forman parte de la composición. Consideramos muy probable que las combinaciones de glifos hayan ayudado a identificar al personaje divino con su nombre y con su gesta de manera similar como el conocedor de la iconografía cristiana puede identificar a un santo en particular entre varias figuras paradas frontalmente y con un rumbo, muy parecidas una a la otra. El código de glifos puede ser comparado también, *toute proportion gardée*, con el lenguaje gráfico de las insignias militares que remiten a la formación, la carrera, las gestas y los méritos de un oficial.

De acuerdo a estas premisas, es inevitable la conclusión que cada uno de los gobernantes de Tiahuanaco estuvo inmortalizado en esculturas con las figuras de varios dioses representados sobre su vestido. Está claro asimismo que la deidad principal representada frontalmente, con la posible función de dios protector-como el Sol-Punchao lo fue para Pachacútec y Viracocha para el inca Viracocha-[28] no siempre fue la misma, y que la composición muy jerárquica y rigurosamente organizada según las reglas de simetría remite a una doctrina religiosa del poder. Recordemos que la estatua en el centro de la plaza fue un duda un foco de atención para los congregados y el principal elemento de propaganda visual. Presentimos, a partir de las características iconográficas, que las efigies de dioses muy similares en cuanto a su naturaleza al Sol Punchao, a un *ceerro-apu* tutelar-como Huanacauri en Cusco (por ejemplo el Illimani)-, al trueno Illapa, al lago-fuente de toda agua dulce, o Viracocha, fueron tejidos en el centro de la parte trasera de los *unkus* reales y reproducidos posteriormente por los escultores.

Varios investigadores se han fijado en la posible causa de la rígida composición y las complejas reglas numéricas que se observan tanto en las imágenes sobre los vestidos reproducidos en las estatuas, como en la Portada del Sol (Figs. 10, 11). Se cree que la composición remite directamente a la idea del orden natural y social, que organiza el universo dividido en dos mitades-*tutsas* y en cuatro *suyus*, así como a la sociedad estructurada jerárquicamente en tres categorías: los nobles (*collanas*), los subalternos (*payan*) y los foráneos (*catsan*). Algunos investigadores, como Zuidema y Albarracín Jordán, [29] han propuesto lecturas muy concretas. Según ellas, las deidades subalternas, las de perfil, pertenecen a los ancestros de los linajes de cada *tutsa* y de cada *suyu*. Zuidema considera que el programa iconográfico contiene reglas calendáricas codificadas de manera similar al sistema de *ceques* del Cusco. Las mitades y sus partes corresponden a tiempos del ciclo anual: así la *tutsa* de abajo, la oriental, corresponde a los meses de la estación húmeda y caliente, y la de arriba a los meses de la estación seca y fría. En la iconografía, las doce caras con rumbo -once en el friso-meandro y la doceava perteneciente al personaje central de báculos- en la Portada del Sol se identificarían con igual número de epifanías del Sol en su viaje anual por el firmamento y por lo tanto con los doce meses. [30] Más allá de la validez de las propuestas interpretativas singulares, una conclusión se impone. Es muy probable que los monolitos Bennett y Ponce representen a los fundadores de los linajes reales. La decoración de su vestido remite a la doctrina religiosa legitimadora de su poder. Figuran en ella ancestros míticos de todos los linajes-de los que se compone la población con plenos derechos políticos, cada uno asignado a su saya. Esta una organización comparable con las *panacas* de los incas y los *ayllus* comunes de los incas de privilegio en el Cusco imperial, asignados a uno de los cuatro *suyus* y a una de las dos mitades (Hanan y Hurin Cusco). La variabilidad iconográfica de los vestidos en las estatuas -que guarda una estrecha relación con el tamaño de la escultura y del espacio ceremonial en el que estuvo expuesta- permitía reconocer la posición social y el linaje del retratado por medios

▼ Fig. 10. Ejemplos de glifos en los relieves de la Portada del Sol.

▶ Fig. 11. La Portada del Sol fue considerada durante muchos años como la pieza central de la iconografía ritual de Tiwanaku, y se creía que su figura central representaba a un dios patrimonio, divinidad principal de los incas, Tiwanaku.

gráficos de algún modo parecidos al lenguaje visual de los escudos en la sociedad colonial y por supuesto a los *tocapus* (véase p. 260, Fig. J).

Reyes, nobles y dioses del Estado huari

La situación que se observa en la capital del Imperio Huari en Ayacucho a primera vista podría parecer distinta de la que acabamos de presentar. Las características de la toba en la que están esculpidas las estatuas huari impiden una decoración fina en relieve. Varios estudiosos se empeñaron en demostrar la independencia del proceso de desarrollo cultural de Ayacucho respecto del altiplano, y en reducir las relaciones con Tiahuanaco a una mera imitación de los motivos iconográficos. El sesgo nacionalista presente en ambos lados de la frontera peruanoboliviana alimentaba este tipo de posturas. No obstante, los estudios recientes de Knobloch, Isbell y Conk, [31] han puesto en evidencia la importancia del retrato en estilo Tiahuanaco tanto en Wari como en Conchopata, dos centros políticos mayores y vecinos, dispuestos en las dos orillas del río Cachi a distancia visual. Ha quedado también claro que en la cerámica huari más fina, como la de los estilos Conchopata o Robles Moqo, se reproducían diseños y personajes muy conocidos de los textiles tiahuanacos desde las fases más antiguas de este estilo. Asimismo, los personajes considerados de élite se distinguían de los demás por llevar vestidos, armas y tocados oriundos del altiplano. Estos personajes se representan en la cerámica de diferentes maneras: 1) En pintura, de cuerpo entero y de perfil, en acción; 2) Como cabezas de perfil; 3) En escultura policromada de cuerpo entero modelado y de frente; y 4) En técnica mixta, escultórica y pictórica en cántaros cara-gollete (Fig. 14). Los dos primeros tipos corresponden a decoraciones de recipientes cerámicos de gran tamaño y en forma de un inmenso tazón, cuya altura puede superar un metro, y que son llamados urnas a pesar de que no tienen relación con rituales de entierro ni menos con la cremación de un cuerpo. La iconografía de estos recipientes es muy variada y comprende temas figurativos relacionados con mitos y leyendas, así como imágenes de deidades. En algunas piezas se aprecian guerreros tiahuanaco, con sus característicos vestidos y tocados, hachas y escudos, navegando sobre embarcaciones unipersonales de totora, que son apropiadas para atravesar la superficie de los lagos, pero no para seguir la corriente de los turbulentos torrentes de Ayacucho (Fig. 13). [32] Otros recipientes están decorados con frisos de cabezas de perfil que recuerdan la decoración de los tapices de estilo Pucara Costeño, según Haeberli. [33] Los tocados y adornos de varios de ellos se asemejan a las vasijas encontradas en la isla Pariti en el lago Titicaca. [34]

Los dos últimos tipos de retratos de élite son de particular interés dado que los ceramistas han puesto énfasis en dos aspectos: la cara y el tocado por un lado, y por el otro, el diseño de la camisa-unku que distingue al personaje. Cuando se registra una serie amplia de estos recipientes, por lo general cántaros cara-gollete o botellas escultóricas, se puede apreciar, como lo demuestra Knobloch, [n] que los alfareros retrataron a tipos de individuos pertenecientes a diferentes grupos étnicos, lo que se desprende de la variedad en los detalles del vestido y los adornos, y en particular de la decoración muy heterogénea de los unku. El rango parece también diferenciado y se expresa sin duda en la complejidad iconográfica de diseños que adornan el unku.

◄ Fig. 12. Detalle de una urna huari. Nótese la semejanza entre el personaje con cargas de ají y los personajes de perfil ubicados en la iconografía tiahuanaco. Museo Histórico Regional Ayacucho «Hipólito Unanue», Ayacucho.

▼ Fig. 13. Fragmento de una gran urna huari. Los personajes representados son guerreros aliados dos con el atuendo típico de Tiahuanaco y viajan en caballitos de totora, tecnología innovadora en una ciudad como Ayacucho que carece de sólidos a aguas navegables. Por otro lado, estos personajes parecen tener origen altiplánico. Museo Histórico Regional Ayacucho «Hipólito Unanue», Ayacucho.

► Fig. 14. Restos de un gran cántaro cara-gollete que representaba a un personaje de la élite huari. Museo Histórico Regional Ayacucho «Hipólito Unanue», Ayacucho.

Los personajes con vestidos tiahuanacoides estarían en la cima de la pirámide del poder, según la literatura del tema. Esta inferencia se desprende en primera instancia de la rápida difusión a lo largo de todos los Andes Centrales de los vestidos decorados sureños, y en particular del famoso y emblemático gorro de cuatro puntas, junto con otros componentes diagnósticos de la cultura Huari. La difusión de los tejidos y de las vasijas que reproducen la decoración textil sureña, en particular tiahuanacota, y que, como los vestidos, se encuentran en la tumbas de élite, es la expresión material quizás más tangible de la hipotética expansión del imperio ayacuchano. El gorro de cuatro puntas adorna por ejemplo la cabeza del gobernante destacado lambayeque en la fase crucial de la consolidación de este estilo (Figs. 15, 16, 20). Los tapices de lana y de estilo Tiahuanaco, aunque estén confeccionados con técnicas algo modificadas en los Andes Centrales respecto al original altiplánico, [n] se conocían sin duda entre los bienes más preciados en la época por su complejidad tecnológica e iconográfica. Los ceramistas imitan estas telas cuando representan a personajes con gorros tiahuanacoides de diferentes tipos en los cántaros cara-gollete. La amplia superficie del cuerpo de la vasija permite reproducir de manera detallada la mayor parte de los diseños presentes en los *unkus* y en los faldellines. En los *unkus* de estilo Tiahuanaco se ve la misma diversidad que hemos observado anteriormente al analizar la decoración de los vestidos reproducidos en relieve sobre la superficie de las estatuas de los gobernantes en el sitio de Tiwanaku. El cántaro cara-gollete, que se distingue por presentar el *unku* pintado de mayor complejidad iconográfica, presenta una composición similar a la de las estatuas en la capital tiahuanacota. Se trata de una deidad frontal, parada sobre un podio y varios personajes sobrenaturales de perfil, alineados en dos conejos, de los cuales uno se acerca al personaje principal mientras que otro se aleja (véase p. 200, Fig. 5). Se clasificamos la serie de cántaros registrados en orden de complejidad decreciente, detrás de la pieza descrita siguen los casos que cuentan con la imagen repetida de una sola deidad, de un ser subalterno, por ejemplo «el animal jorobado» (Fig. 22) o «el grifo Pachacámac» (Fig. 19). Hay también personajes cuyos *unkus* son decorados simplemente con círculos que imitan diseños en *tye-dye*, tan frecuentes en los textiles del altiplano (véase p. 203, Fig. 10). Es menester recordar que no todos los cántaros cara-gollete huari presentan *unkus* en estilo Tiahuanaco. Se imita también los diseños de las camisas nasca y en otro casos se mezclan elementos iconográficos de diferente origen: huarpa, lima, etc. Esta variedad pone en evidencia la complejidad de las relaciones políticas entre las élites: algunos grupos ponen en relieve su vínculo con el altiplano circumlacustre y otros enfatizan su condición auténtica ayacuchana, o su origen en otra región de la costa o sierra del Perú.

El contexto en el que se usan las vasijas decoradas en Conchopata resulta revelador para reconstruir el papel de la imagen de élite como medio de difusión de las ideologías del poder. Las

unas de gran tamaño se encontraron paradas en las áreas de entrada hacia el patio central con construcciones que combinan funciones palaciegas con la de templos de culto funerario a los ancestros. [n] En cambio, los cántaros cara-gollete se encontraron alineados frente a las cámaras funerarias. [n] Se ha demostrado que estas vasijas fueron producidas localmente, en talleres que rodeaban las áreas de los palacios-templos, y que se descartaban luego de ser rituales desmembrándolas en los basurales contiguos a las áreas ceremoniales y de producción. [n] A la luz de las evidencias presentadas se fortalece la hipótesis según la cual los cántaros cara-gollete representarían a los ancestros de las personas que se reunían periódicamente en los palacios-templos para venerar a sus muertos y ofrecerles libaciones. En el marco de estas reuniones y quizás también durante fiestas de otra índole, como las que se celebraban a inicios del año, de propiciación de las cosechas o de limpieza de canales, [n] se narraba y cantaba la historia y los mitos relacionados con el origen común del grupo; y a estas historias y mitos aludía probablemente la decoración figurativa de las urnas. Isbell [n] cree con buenos argumentos que los escenarios reconstruidos para Conchopata valen también para la capital del imperio, el colosal asentamiento de Wari. Sólo que en este caso el número de palacios-templos con sus anexos de producción y almacenaje fue incomparablemente mayor que en Conchopata. Fue también mayor la sofisticación y convergadura de los mausoleos con cámaras funerarias construidas con impresionantes bloques monolíticos. [n]

No cabe duda que algunos grupos usuarios de los complejos ortogonales que hemos denominado «palacios-templos de culto funerario» han querido proyectar la imagen de que representan un poder foráneo, que son advenedizos del lejano y poderoso reino protegido por los dioses del gran lago. El recurso que utilizan se parece quizás a la leyenda dinástica de los hermanos Ayar, el fundamento de la legitimidad política del linaje incaico de los descendientes de Manco Cápac. [n] Estos grupos tuvieron acceso a mano de obra especializada, traída del altiplano. En Wari, la capital, había incluso albañiles y picapedreros capaces de tallar y unir, como en Tiahuanaco, grandes bloques monolíticos. Construían con ellos plazas hundidas e impresionantes cámaras funerarias (véase p. 133, Fig. 4). No menos sofisticados son los elementos con los cuales armaban sistemas de agua y desagüe. Su trabajo fue facilitado por la presencia de metalurgistas capaces de hacer las aleaciones de bronce arsenical, según la tecnología del altiplano. [n] No cabe duda tampoco que la difusión de los *unkus* y otros vestidos hechos con la técnica de tapiz en estilo Tiahuanaco no hubiese sido posible sin la presencia en Ayacucho de los tejedores oriundos de la cuenca del Titicaca y de otros valles sureños, que dieron impulso a la popularidad del nuevo estilo con su particular iconografía. [n]

Estos tres aspectos son menos estudiados que el cuarto: el inicio del Periodo Huari (Horizonte Medio 1 A), que en Ayacucho está marcado por un fuerte cambio en la producción de cerámica. Huarpa, un estilo provincial muy particular que recibe una clara influencia del estilo costeño Nasca. Prólifero en sus últimas fases de desarrollo, es remplazado de manera relativamente brusca por una tradición alfarera notablemente diferente en formas, tecnologías y decoraciones. Solo algunos diseños y formas huarpa se mantienen. Ochatoma [n] ha demostrado recientemente el origen altiplá-

nico de este cambio. Sin embargo, no es una mera imitación provincial de un estilo foráneo. Solo ciertas formas de vasijas tiahuanacotas o sus detalles se reprodujeron en Ayacucho tanto en piezas utilitarias como ceremoniales. Por ejemplo, el vaso-*kero*, oriundo del altiplano y desconocido en el seno de la cultura Huarpa, adquiere gran popularidad. No obstante, no se elaboraron los característicos sahumadores tiahuanaco en forma de llama o de puma, lo que guarda quizás relación con otra notable ausencia: de la tableta de rapé y otros implementos para ingerir alucinógenos en polvo, como la *Adenanthera colubrina*. Por tanto, la presencia de élites tiahuanacotas y eventualmente de otras élites del sur no induce a una completa aculturación provinciana y a su expresión material, a saber, las imitaciones de objetos e iconos, por lo general burdos e inexactos, con el desconocimiento de los principios de composición y de contenidos simbólicos. Nuestros estudios sobre las iconografías comparadas tiahuanaco y huari demuestran lo contrario.

Es fácil demostrar mediante el análisis comparativo que algunos ceramistas y tejedores huari utilizaron un repertorio cerrado de pequeños signos, similares a glifos, para marcar las diferencias entre un personaje antropomorfo sobrenatural y otro, dotando a cada uno de personalidad iconográfica propia. No se repiten ni los nimbos de plumas, ni los objetos llevados en las manos, ni los lagrimales y otros elementos figurativos en el cuerpo. Reglas precisas parecen normar la combinación numérica de los signos. Es exactamente el mismo sistema que manejaban los artesanos del altiplano circumlacustre. Los pintores y tejedores huari lo manejan con pleno conocimiento de las reglas, con pericia y creatividad. Después de haber seleccionado el modelo de la figura antropo o zoomorfa -parada sobre un podio o sobre el suelo, caminando, corriendo, «volando», echada decúbito ventral, hacia la izquierda o hacia la derecha, o solamente una cara rodeada de un nimbo-, el artesano rellena el contorno previamente marcado con detalles de vestidos, adornos y pintura corporal. Estos detalles los construye combinando varios glifos en ciertos diseños con reglas preestablecidas (Fig. 10). Al revisar las colecciones de objetos figurativos, que fueron confeccionados en uno de los estilos considerados Huari por los investigadores, y que proceden de toda el área del hipotético imperio, desde Moquegua hasta Piura y Cajamarca, nos percatamos que se vislumbran de manera nítida e inmediata tres grupos:

1) Objetos que revelan plena pericia de sus creadores en cuanto al manejo del repertorio figurativo, de las convenciones y reglas de composición, así como de la gama cromática característica para el estilo Tiahuanaco (Figs. 12, 13, 21). Este grado de pericia sugiere por un lado que los artesanos fueron formados en el contexto de la cultura del altiplano y, por otro, que los usuarios de los productos querían que los demás aprecien su plena identificación con las élites tiahuanaco en cuanto al vestido y la parafernalia de culto. En este grupo no solo la imagen sino también la forma de soporte, evocan a menudo su origen en el altiplano y áreas conexas costeñas al sur de Acarí (v.g. el gorro de cuatro puntas, el *unku*, el *kero*).

2) Objetos influenciados por el estilo Tiahuanaco en cuanto a los motivos decorativos y convencionales, pero que acusan asimismo una incapacidad o imposibilidad de usar el complejo repertorio de signos-glifos. Los soportes de estas imágenes tienen origen variado, a menudo local, por ejemplo las botellas de asa puente o los vasos-lira, y ocasionalmente están influenciados por el estilo Tiahuanaco (Figs. 18, 19, 22).

3) Artefactos de estilos locales, con un repertorio de personajes y actuaciones que tiene su origen también en las tradiciones locales, pero con una clara influencia de Huari y Tiahuanaco en cuanto a las preferencias por la composición, la postura y la manera de distribuir a los personajes, así como en algunos detalles menores, como la forma de los dedos, la estilización de los animales míticos, etc. (Figs. 17, 23, 24, 25).

Los primeros dos grupos son recurrentes en los estilos cerámicos diagnósticos para el Horizonte Medio de origen ayacuchano, pero que también pueden ser producidos fuera de su zona de origen, como Chakipampa, Ocros, Viñaque. La producción cerámica de la costa central en los estilos Pachacámac y Huaura suele clasificarse dentro del segundo grupo (Fig. 19). El tercer grupo comprende recipientes de estilos regionales del Horizonte Medio como Nievería, Casma impreso con molde, etc. (Figs. 23, 24, 25). El primer grupo proviene esencialmente de dos centros principales huari en Ayacucho, del sitio epónimo y de Conchopata, y sus exponentes fueron hallados también en los valles de Nazca, Ica y Pisco. Fuera del ámbito mencionado, los hallazgos de este tipo son siempre excepcionales: en la costa centro-sur y sur, entre Cañete y Moquegua, son más frecuentes que en otras partes de la extensa área en la que el fenómeno Huari se manifiesta bajo alguna forma. San José de Moro es una de las raras excepciones a esta regla. Es un caso interesante porque, como Pacheco o Maymi, se trata de un lugar destinado a ceremonias masivas con consumo de chicha, cuya probable razón principal fue el culto de los ancestros. Las excavaciones llevadas a cabo en las últimas tres décadas han demostrado con creces que el hipotético imperio no impuso ni su iconografía ni las formas canónicas de cerámica y de arquitectura, ni siquiera en el grado observado en el posterior caso inca, menos en el rango estimado por Menzel. El porcentaje de cerámica de estilos ayacuchanos como Chakipampa, Ocros, Viñaque o Pachacámac suele ser mínimo. Un caso particularmente significativo es el de Pachacámac, considerado centro de la difusión de la religión e iconografía huari. En los diseños decorativos de las vasijas y telas del Horizonte Medio registradas en el santuario no solo están ausentes las deidades principales del frondoso panteón sureño, sus creadores, tampoco se esforzaron en dotar de identidad a los personajes sobrenaturales mediante el uso de los glifos. Entre los iconos que siempre se menciona en la literatura sobre el tema hay animales fantásticos de cuarto o quinto orden de importancia, completamente subalternos, como el «grifo Pachacámac», posiblemente un cerro animado y transformado en ave (Fig. 19). Los hallazgos de objetos con motivos de origen ayacuchano o tiahuanacota en general son escasos dado que predominan los estilos de

▲ Fig. 15. Gorro de cuatro puntas. La difusión de estas prendas es otra de las evidencias del vínculo que unía a Huari y Tiahuanaco. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 16. Botella escultórica huari. El personaje presenta un kero, viste un unku cuya decoración parece recordar a los textiles altiplánicos, y luce un gorro de cuatro puntas. Museo Regional de Ica «Adolfo Bermúdez Jenkins», Ica.

▲ Fig. 17. Fragmento de borde en tapiz ranurado, de fibra de algodón y de lana. Estilo Huarmey. Nótese la imitación del personaje huari con un báculo en la mano y gorro de cuatro puntas visto de perfil. Colección Maiman, Tel Aviv. Museo de Herzlyeh Pituah.

▼ Fig. 18. Botella asa-puente de estilo Huari Norteño. Representa de manera esquemática la cara frontal huari bajo la serpiente bicéfala moche-huari. Museo Cassinelli, Trujillo.

▼ Fig. 19. Botella de estilo Pachacámac con representación de un ser sobrenatural zoomorfo denominado grifo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▼ Fig. 20. Botella asa-estribo de oro, estilo Lambayeque. Representa a un gobernante supremo con el gorro de cuatro puntas encima del arco de los cielos en forma de la serpiente mochicana bicéfala; probable imagen del legendario Naymlap, fundador de la dinastía real de Lambayeque. Nótese la similitud formal con la botella de la Figura 18 y con las formas típicas de los estilos Nievería y Pachacámac (Fig. 19). Museo Oro del Perú-Armas del Mundo, Fundación Miguel Mujica Gallo, Lima.

origen local, por ejemplo Nievería. El caso de San José de Moro es también significativo. Contrariamente a las hipótesis de Menzel, las vasijas huari que podrían ser asignadas a las fases 1b, 2a y 2b del Horizonte Medio en Ayacucho se encuentran como piezas únicas en los mismos contextos funerarios en los que aparecen vasijas de estilos locales al igual que importaciones e imitaciones de la costa norte y centro norte, consideradas por Menzel como anteriores o posteriores al apogeo de Huari (Intermedio Temprano 7-9, Horizonte Medio 2b-3): Moche V, Casma impreso con molde y Lambayeque (Sicán Temprano).

◄ Fig. 21. Los «Personajes frontales con Báculos» se representan en grandes urnas. Su iconografía brinda argumentos contundentes para afirmar que no se trata de una sola deidad sino de varios personajes sobrenaturales de ambos sexos. No hay dos representaciones idénticas y los objetos que sostienen no siempre son cetros o báculos. Museo Histórico Regional Ayacucho «Hipólito Unanue», Ayacucho.

▼ Fig. 22. Plato decorado huari. El «animal jorobado» es un personaje secundario que fue preponderante en las zonas más alejadas de la influencia huari. Museo Regional de Ica «Adolfo Bermúdez Jenkins», Ica.

Las observaciones anteriores llevan a la siguiente conclusión. Los tres grupos de artefactos figurativos que acabamos de describir se confeccionaron aproximadamente entre 600-700 d. de C. y 900-1000 d. de C., y se distribuyeron para atender las necesidades políticas y religiosas de tres grupos sociales que se diferenciaban uno del otro por su relación con la estructura del poder huari:

1) La élite suprema huari que deseaba legitimar sus derechos políticos por medio de la demostración de su parentesco directo con los reyes de Huari y de Tiahuanaco, así como de la protección que recibían por parte de las deidades del imperio, los *apus* del lago y de la cuenca de Ayacucho. Esta legitimación se realizaba durante las ceremonias públicas, las fiestas religiosas y la pompa fúnebre, a través del atuendo y de la parafernalia ceremonial profusamente decorada.

2) Las élites locales subalternas del imperio: huarpa, nasca, lima, recuay, huamachuco, cajamarca, etc. El uso de formas de vasijas, gorros y *unkus*, así como emblemas exóticos de origen tiahuanaco *sensu lato*, realza esta relación. Sin embargo, la ausencia de glifos señala que los usuarios del atuendo y las vasijas así decoradas no tenían derecho a rendir culto a las deidades protectoras de los linajes nobles tiahuanaco y huari.

3) Las élites de las periferias o de las áreas recientemente dominadas y no incluidas en la administración imperial. Para ellos, los estilos huari -con su característica iconografía tiahuanaco, a veces entremezclada con elementos huarpa y nasca-eran considerados estilos de alto prestigio, valiosos y exóticos, y como tales una fuente de poder y objeto de deseo. Era parte de la moda emularlos, retomar sus convenciones, disfrazar a los dioses propios y sus símbolos ancestrales con el uso de nuevas convenciones y detalles exóticos prestados.

Las conclusiones a las que hemos llegado invitan a replantear las premisas a partir de las cuales se reconstruían los mecanismos de poder y de expansión del hipotético Imperio Huari. El modelo vigente es el de un estado expansivo con un control territorial desarrollado por medio de supuestos centros administrativos repletos de funcionarios seculares y áreas de depósito -así se interpretan los complejos de traza ortogonal como Pikillacta, Viracochapampa o Azángaro-, y del aparato militar coercitivo. El poder se habría concentrado en las manos de un solo individuo o linaje. Una religión proselitista, el culto del único dios de báculos, oriundo de Tiahuanaco, habría servido adicionalmente como mecanismo de cohesión y de legitimación del poder. Hay autores que comparan a Tiahuanaco y Huari con Roma y Bizancio en los tiempos de la antigüedad tardía, cuando el cristianismo se difundía en competencia con los cultos orientales gracias a las reformas de Constantino.

Sin embargo, las evidencias presentadas sugieren que los mecanismos de poder habrían sido de carácter eminentemente hegemónico. Los gobernantes huari ampliaban probablemente sus

dominios por negociación, eventualmente respaldada por el matrimonio o por la conquista cuando no cabía otra solución, y la consolidaban mediante regalos y privilegios a las élites locales que se convertían en las representantes de los intereses del imperio en su región. En la sierra, donde a menudo no había organismos estatales preexistentes, como en la costa, tuvieron mayor éxito. Allí construyeron centros planificados cuyas funciones de albergues para los mitayos, de lugares de reunión festiva de la élite y de residencia de los curacas han sido en buena parte demostradas. Resulta hoy indudable que en el mismo período en el que se inicia la expansión huari en la costa se consolidaron poderosos estados territoriales: Moche, Maranga y Cañete. El poder huari penetró rápidamente en los valles periféricos: Piura, el Norte Chico al sur de Huarmey y los valles al sur de Pisco. Las élites locales se subordinaron a los nuevos líderes de origen serrano. Los regalos - como *unkus*, mantos, vasijas, armas con puntas de obsidiana- que los curacas provincianos, administradores del imperio de diferente rango e importancia política, recibían como regalo de sus superiores como símbolo de su investidura, y llevaban a la tumba como parte del ajuar funerario, se convierten, de acuerdo con este escenario, en el principal vestigio material de la nueva situación política. Por ello, en lugar de los ansiados centros administrativos y otras construcciones imperiales, los arqueólogos suelen encontrar en las cámaras funerarias de élite la única huella tangible de la presencia huari.

▲ Fig. 23. Cántaro de estilo Casma (aprox. 900-1300 d. de C.). La imagen en relieve impreso con molde representa a una deidad local del maíz en posición frontal, sosteniendo implementos agrícolas que sustituyen a los báculos. La iconografía influenciada por las convenciones huari se mantiene vigente durante el Período Intermedio Tardío. Museo Amano, Lima.

▲ Fig. 24. Cántaro de la costa centro-norte (aprox. 800-1100 d. de C.). La decoración impresa y pintada representa a una deidad local con pose frontal y báculos, imitando la composición típica de la iconografía huari (véase Fig. 21). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▲ Fig. 25. Cántaro de estilo Casma impreso con molde, con la representación de un tema iconográfico moche: la unión de la Diosa del Mar y de la Luna (Mujer Mítica) con una de las deidades de cinturones de serpientes, probablemente el Mellizo Terrestre (Aiapaec). La deidad masculina tiene atributos de una divinidad de maíz. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

Asimismo, parece que el Estado huari no logró institucionalizar y consolidar los mecanismos de transmisión del poder, ni siquiera en el grado que habían conseguido los líderes incas desde Pachacútec hasta Huayna Cápac. Las hipótesis de Isbell apuntan en nuestra opinión a un escenario de lucha por el poder entre diferentes facciones o clanes nobles, quizás comparables con las panacas cusqueñas. Cada una de estas facciones con su líder, miembros y «vasallos» construía su propio palacio-templo de culto funerario en las dos capitales del imperio, Wari y Conchopata, quizás correspondientes a una organización dual del poder. En la iconografía no se vislumbra la imagen de un líder único. Por el contrario, los retratos motivan a pensar en una organización corporativa de varios linajes nobles en competencia. Tampoco se confirma la existencia de un solo dios de los báculos. Más bien, las urnas presentan imágenes de dos deidades diferentes, a veces de sexo opuesto, agrupadas por parejas (Fig. 21). No extraña en este contexto que los vestidos decorados, y no los tocados o joyas, se convirtieran en el símbolo del poder heredado o adquirido, y en el testimonio fiel de ostentar en las ceremonias públicas de la procedencia, y eventualmente la alcurnia y el rango político, de quien los llevaba puestos.

Fig. 1. Huáscar Inca es llevado en andas. La figura del soberano en los Andes Centrales ha sido profusamente estudiada y discutida. El inca en particular ha llamado mucho la atención por ser caracterizado como un gobernante y también como una deidad (Murúa, 2008 [1590]: capítulo 67).

Señores y reyes en los Andes o Del concepto y atributos del soberano andino

Mariusz Ziółkowski

En el tiempo de este Viracocha Ynga había más de doscientos señores caciques de pueblos y provincias cincuenta y seseinta lugares [sic] en la redonde; del Cicco los cuales se intitulaban y nombraban en sus tierras y pueblos Capac Ynga que quiere decir señores y reyes y los mismo hacía este Viracocha Ynga e intitulábase como arriba dijimos dos de donde vienen los demás señores ya dichos que se intitulaba de más ser que ninguno dellos ...

Observaciones preliminares

El carácter, el origen y el desarrollo de las organizaciones sociopolíticas andinas han sido objeto de intensas polémicas entre los especialistas durante décadas. Uno de los temas particularmente debatidos es el grado de compatibilidad (o incompatibilidad) de dichos organismos con los sistemas sociopolíticos que se desarrollaron en el Viejo Mundo. He aquí, entre otras, la discusión acerca de la génesis y la antigüedad del Estado en los Andes.

Dadas las limitaciones de espacio, resulta imposible discutir de manera detallada todos los argumentos, basados en consideraciones y premisas metodológicas originadas en diferentes

disciplinas, que se han ocupado en la múltiple y variada toma de posición en relación a este tema. Basta recordar los interesantes estudios, basados principalmente en datos arqueológicos y su interpretación, acerca del posible origen de un tipo de Estado en el tercer milenio antes de Cristo, sobre las características del (los) Estado(s) moche, la discusión acerca del carácter del (los «Estados» o «imperios» Huari y Tiahuanaco en el primer milenio después de Cristo, o los estudios sobre el Tahuantinsuyu. Mi interés se centra en este último tema, puesto que da la oportunidad de realizar estudios de carácter interdisciplinario, en los que se pueden combinar datos históricos, antropológicos, lingüísticos y arqueológicos. En las líneas que siguen me limitaré sólo a debatir el problema del poder supremo en los Andes, focalizado en la persona del «soberano» (Fig. 1).

Siguiendo el camino trazado por autores tan eminentes como María Rostworowski, parece particularmente importante intentar reconstruir la visión que tuvieron los propios andinos de la autoridad político-religiosa, y de la organización social asociada a ésta. Es una tarea difícil pero factible, ya que disponemos de una base documental si no exhaustiva, al menos suficiente para extraer la situación sociopolítica que encontraron los europeos en la década de 1530. Una vez diagnosticada esta realidad y definidas sus eventuales expresiones materiales identificables en el registro arqueológico, se podrá proceder a una reconstrucción de las diferentes etapas del proceso evolutivo que culminó en la formación del Tahuantinsuyu tal como lo vieron los españoles.

La aparición del rey andino

En el fragmento de la crónica de Juan de Betanzos estado al inicio del presente texto, se percibe claramente la referencia a la estructura y la base legitimadora del poder supremo en el Estado inca, así como a los mecanismos de su evolución.

Dicha evolución, vista desde la perspectiva de los informantes andinos del cronista, parte de la situación inicial de equilibrio entre una multitud de señores y reyes, todos con prerrogativas y poderes más o menos iguales, tanto en su titularura como en el alcance efectivo de sus respectivos dominios: «los cuales [señores] se intitulaban y nombraban en sus tierras y pueblos Capac Ynga que quiere decir señores y reyes». Luego ocurren una serie de hechos en cadena que alteran el equilibrio. Primero, Viracocha Inca toma el título de «Señor y Dios»: al parecer, el dios Viracocha Pachayachachic le había «hablado», y a consecuencia de ello «[al Yngal) le llamaron Viracocha Yngal que quiere decir Rey y Dios y desde allí se nombró este deste nombre ...» (Fig. 2). Los informantes de Betanzos subrayan que de esta manera el inca se erigió en posición de supremacía frente a otros «soberanos locales». De cualquier forma, tales pretensiones no podían pasar desapercibidas por parte de otros «Capac Yngas»: los chancas bajo el mando de Uscovilca atacaron para «poner a prueba» el supuesto fundamento de las cualidades divinas del inca;. Desde su inicio, la expedición de los chancas contra el Cusco tomó carácter de tribunal divino bajo la forma de un enfrentamiento bélico altamente ritualizado, con lo cual no se trataba tanto de ganar un eventual botín, como de comprobar los fundamentos de los poderes que se atribuía Viracocha Yngal. La derrota de los chancas en el campo de batalla (aunque no por parte de Viracocha Inca, sino de su «hijo» Inca Yupanqui) fue considerada como una ratificación del nuevo estatus del señor-soberano del Cusco y de la supremacía del mismo sobre otros Capac Yngas. Esta nueva posición político-religiosa permitió al soberano del Cusco sujetar, en gran parte de manera pacífica, a otros señores locales de la comarca. Sin embargo, una de las condiciones imprescindibles para que este mecanismo continuase funcionando era la demostración periódica, mediante otros enfrentamientos ritual izados en los que el inca en

▲ Fig. 2. Escultura de piedra que representaría la cabeza de Viracocha Inca, el octavo inca, que tomó para sí el nombre de una de las principales deidades del imperio. Museo de América, Madrid.

► Fig. 3. Detalle de la iconografía de un kero inca del período colonial. Las imágenes representadas hacen referencia a dos de las principales actividades político-ceremoniales, que constituían las bases del poder de un soberano inca: el mantenimiento con la esposa principal, la coya, y las victorias en la guerra, en este caso, contra los pueblos selváticos. Colección particular. Foto: Mariano Zuloaga. Reconstrucción gráfica Milton Cueva.

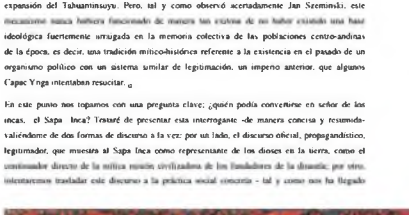
persona tenía que estar presente en el campo de batalla, de que su suerte guerrera (señal del favor y el apoyo de las divinidades) no le había abandonado (Fig. 3).

Entonces, desde el punto de vista andino de la época, el cambio decisivo en las relaciones de poder entre los diferentes actores políticos estaba íntimamente asociado a una oposición de títulos: señor y rey (Capac Yngal versus rey y dios (Viracocha Yngal. ¿En qué se basa exactamente esta oposición? Evidentemente no se trata sólo de señalar una estrecha relación entre la persona del soberano y alguna divinidad, puesto que, como lo subrayaron varios autores, tal relación existía entre cada señor o curaca y la divinidad o huaca local, protectora del señorío; ésta era la base legal del poder de estos reyes.

Parece que la principal diferencia consistía en el rango de la divinidad consultada: en el caso de los Capac Yngal eran las huacas locales, mientras que el inca (o rey) del Cusco se comunicaba sin intermediario alguno con dioses de un rango mucho más alto, incluso con el Viracocha Pachayachachic, supremo ordenador del Universo (Fig. 4). Esta íntima relación se percibe aún más claramente al analizar a nivel lingüístico el nombre de Viracochapa Inqan Yupanqui atribuido a uno de los protagonistas de los hechos por el cronista don Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaybua:

Esta prerrogativa exclusiva de comunicarse directamente con los principales dioses del Hanan Pacha -atribuida desde entonces a los soberanos del Cusco- servía de legitimación para ordenar el mundo de los humanos, es decir, de base religioso-ideológica para la fulgurante expansión del Tahuantinsuyu. Pero, tal y como observó acertadamente Jan Szemiński, este mecanismo nunca hubiera funcionado de manera tan exitosa de no haber existido una base ideológica fuertemente arraigada en la memoria colectiva de las poblaciones centro-andinas de la época, es decir, una tradición mítico-histórica referente a la existencia en el pasado de un organismo político con un sistema similar de legitimación, un imperio anterior, que algunos Capac Yngal intentaban resucitar.

En este punto nos topamos con una pregunta clave: ¿quién podía convertirse en señor de las incas, el Sapa Inca? Testaré de presentar esta interrogante -de manera concisa y resumida- valiéndome de dos formas de discurso a la vez: por un lado, el discurso oficial, propagandístico, legitimador, que muestra al Sapa Inca como representante de los dioses en la tierra, como el continuador directo de la misión civilizadora de los fundadores de la dinastía; por otro, intentaremos trasladar este discurso a la práctica social concreta - tal y como nos ha llegado



por la historia de la época del gobierno de los últimos cuatro o cinco Sapa Inca, esto es, del siglo XV y de comienzos del siglo XVI, haciendo especial hincapié en el procedimiento para elegir al monarca. [1]

Debemos recordar que, al hablar de la mitología inca, no nos referimos solo a un conjunto de textos más o menos ligados entre sí, equiparable a los que crearon muchas otras sociedades prehispánicas; en el caso de los incas se trata también de un elemento fundamental del aglutinante ideológico-religioso que sería para gobernar un Estado enorme, multicultural y multiétnico.

◄ Fig. 4. Una de las fases del padre inca en su estrecha relación con Pachayachachic, el Hacedor, crean cosas en Quinuacancha hanan construidas por Cápac Yupanqui (María, 2004 [1590]: libro III, capítulo 4a).

► Fig. 5. Este inca que representa una escena de batalla, con guerreros ricamente ataviados. © Museum für Völkerkunde, Hamburg

Parece entonces que el fundamento del éxito inicial de la fulgurante expansión inca radicó en la combinación de un discurso propagandístico, basado en ciertos conceptos sociopolíticos y creencias religiosas muy arraigadas en el mundo espiritual andino, con un no menos eficaz manejo de la argumentación (o «numidación») militar; las victorias en este último campo han sido interpretadas como pruebas irrefutables (y muy concretas) de la protección y hasta del mandato divino otorgados a los incas por sus divinidades tutelares (Fig. 5). El control administrativo residía en esta legitimación religiosa del poder inca y en el hábil manejo de la reciprocidad asimétrica, iniciada por el Sapa Inca por medio de regalos y mercedes otorgados a los curacas de las etnias súbditas. La aceptación de estos favores establecía una red de *mutuy o ayni* entre el soberano y sus súbditos; a continuación, estos lazos eran cíclicamente renovados a través de las diferentes ceremonias y festividades del calendario estatal, con motivo de las cuales se regía esta redistribución de bienes y mercedes, lo que obligaba a los beneficiarios a contribuir (principalmente bajo la forma de varios tipos de trabajo) al funcionamiento del aparato estatal. Este sistema tan complejo de relaciones a escala izaba en la persona del Sapa Inca, considerado como mandatario divino y por lo tanto supremo ordenador del universo social del Imperio. Pero no era éste un poder tipo despótico e ilimitado, de estilo «oriental», calificativo usado por algunos cronistas; al contrario, este poder tenía límites bien marcados y además, como veremos a continuación, su ejercicio práctico necesitaba dos contrapartes imprescindibles: el apoyo de la coya o reina y la colaboración estrecha por parte del mismo sacerdote. Por tanto, en la práctica, el poder supremo en el Tahuantinsuyu no reposaba solo en la persona del Sapa Inca, como se presenta a veces de manera simplificada, sino en una triada o triunvirato: el inca, la coya y el sumo sacerdote.

De las bases ideológico-religiosas del poder supremo: el inca y sus poderes

Los perfectos yngas suelen ser elegidos y echos por manos de los sacerdotes y del sol y jurado de todas las provincias y reuerenciadas delante del mi[smo] [2]

De acuerdo a la doctrina imperial del poder, el inca era una figura muy singular. Por un lado era una persona, al que afectaban todas las normas de la vida humana, pero a la vez, como señor, era algo más que un ser humano, ya que su misión consistía en organizar y mantener el orden en el mundo entero, en todo el Tahuantinsuyu. Esto lo hacía ampliando el alcance de su poder, es decir, anexando tierras y poblaciones, conquistándolas por la fuerza si era necesario; pero también administrándolas correctamente. El desorden, las malas cosechas, la guerra o las epidemias eran pruebas de los pecados de los súbditos, aunque también del soberano (Fig. 6).

El Sapa Inca era considerado el elegido por el Sol, lo que, como se ha señalado anteriormente, se realizaba mediante un contacto directo con los dioses del Hanan Pacha, bajo la forma de una visión o sueño, durante el cual el futuro soberano «conversaba» con las divinidades. [3] Uno de los relatos más evocativos sobre el tema está incluido en la biografía de Pachacuti Inca Yupanqui: [4]

El establecimiento de esta comunicación se realizaba con la asistencia de Illapa, la divinidad del Trueno, y la visión era calificada como un golpe de rayo. Dicho sea de paso, esta elección divina mediante un golpe del rayo sigue vigente hasta la fecha en la cosmovisión andina, siendo considerada un medio para alcanzar el estatus de mago, adivino y/o curandero. [5]

Como consecuencia del contacto con el dios, el futuro soberano recibía algunas cualidades sobrenaturales distintivas, consideradas como atributos exclusivos de un Sapa Inca:

- Primero, el don de adivinar, siendo el soberano considerado como oráculo.
- Segundo, el poder destructor sobre los enemigos, siendo invencible en la guerra.
- Tercero, el control sobre el agua, especial mente sobre la lluvia, siendo el inca considerado capaz de provocarla o detenerla.
- Cuarto, una capacidad fecundadora excepcional.

Este último rasgo (más bien un presente de los dioses) exige cierto comentario. Al igual que en otras sociedades del Viejo y del Nuevo Mundo, una de las vías más importantes y formalizadas de establar acuerdos entre dos partes, como por ejemplo entre un soberano y alguno de los señores a él sometidos, consistía en casar a una allegada de dicho señor (una hermana, una hija) con el soberano (Fig. 7). Naturalmente, el rango jerárquico del señor en cuestión determinaba también el rango de la unión (y de la futura posición de la desposada). Por tanto, el soberano podía tener hasta varios cientos de esposas con diferente rango y significado, pero en la práctica político-social andina se exigía una particular ratificación de dicho acuerdo: la descendencia.

«Yngа Yupanqui que era de edad de setenta años y que en este tiempo tenía trescientos hijos e hijas chicos y grandes doscientos machos y cien hembras y no es de maravillar que entonces tuviese tantos hijos y hijas porque no tenía número las mujeres que tenía todas las cuales las había habido doncellas ... »[10] Por tanto, el hecho de que Pachacuti Inca Yupanqui tuviera unos trescientos hijos e hijas no es el testimonio de sus excesivos apetitos sexuales, sino de la amplitud de la red de alianzas que debía mantener un soberano inca para asegurar la estabilidad del Estado. Resulta significativo que la misma fuente[11] haga hincapié sobre la castidad del joven Inca Yupanqui en el período anterior a la toma del poder.

Volvamos a la «elección divina», que formaba parte del discurso legitimador, dirigido tanto al grupo mismo de los incas, como a las etnias súbditas: el cronista de estirpe «yarovilca» Guamán Poma de Ayala, estaba al tanto del procedimiento de sucesión en el ejercicio del poder supremo:

> *Ci es un hijo o dos o tres o cuatro hijos del dicho Yngа Capac para que sea elevado por el sol para ser a quien le elige y llama el sol el mayor o el mayor, Ci le llama al menor aquel alza la borla es señor y rrey Capac Yngа. Y los otros que queda quedan por auquicona principe, y subrinos y nietos son principes. Obedese al elevado los rremanos y los demás señores del rreyno*[12].

La elección significa también un cambio de estatus en la relación con los dioses, como refleja la titulación oficial: el Sapa Inca es el hijo del Sol y la Luna, el Hermano del Señor del Rayo: por tanto, alcanza en cierto modo la posición de hijo adoptivo de la familia divina. Este cambio de estatus queda señalado por varios símbolos relevantes, sobre todo por el cambio de nombre por otro oficial, imperial. Tal fue el caso de Atahualpa (Fig. 8):

◄ Fig. 6. Varias representaciones de los incas los muestran como guerreros, acorralando con hondas contra sus enemigos en una clara demostración de su poderío sobre sus adversarios (Murúa, 2004 | 590r, libro II, capítulo 4).

▼ Fig. 7. Los matrimonios en el Imperio Inca marcaron de los principales medios para establecer alianzas entre distintos grupos familiares. El pretendiente debía ofrecer cántaros llenos de chicha, alfileres de oro y plata, y ganado a la familia de su novia (Murúa, 2004 | 194r, libro III, capítulo 32).

► Fig. 8. En el imaginario europeo de la época, Atahualpa asumió la imagen de un rey bárbaro a, llevado en litera, con todos los atributos de riqueza y lujo, acompañado por guerreros desnudos, armados de arcos y flechas. Esta imagen fortalece a de Atahualpa en Cajamarca tuvo gran difusión e impacto en la Europa barroca (De Bry, 1596).

... el Yngа Atagualpa tomaze la borla del estado diferente allí por nombre Cuzi Yupanque [nombre del sacerdote] y los señores que allí estaban este nombre Cuccha Pachacuti Yngа Yupanque Yngа que dice el Cuccha es nombre del lándo de las batallas diciendo que imitaba a él en el guerrear al Pachacuti dice vuelta del mundo y el Yngа Yupanque eta de su bisabuelo Yngа Yupanque del Yngа postrero decía rey y este es el nombre que le dieron cuando le pusieron la borla ...[13]

Cuccha, el nombre del «ídolo de las batallas», significa en aimara 'rayo'. Una simbología similar en su nombre imperial adoptó también el hermano-rival de Atahualpa, Huáscar Inca, que se hizo llamar Titu Cusi Gualpa Inti Illapa,[14] donde Inti (Inds) Illapa significa en quechua 'Rayo lanzado por el Sol'.

Esto no es una casualidad, ya que, como bien señalamos anteriormente, desde el momento en que el Sapa Inca era declarado rey se lo consideraba como «Hermano del Señor del Rayo», lo cual quedaba simbolizado a través de la confección de una figura llamada Illapa, que representaba al pariente celestial del soberano. Esta figura era también tratada como la fuente del poder sobrenatural del monarca[15].

Esa hermandad con el rayo se manifestaba de manera particularmente espectacular en el comportamiento del inca en la guerra, puesto que el soberano tomaba el papel del Hondero Celestial.

Señor del Rayo; y si un príncipe inca luchaba supuestamente de manera no muy diferente a un soldado raso, el Sapa Inca peleaba exclusivamente con armas religiosas, imitando simbólicamente a su hermano celestial. Así lo representa Guamán Poma: parado sobre sus andas, el inca lanzaba contra sus enemigos proyectiles de oro, representaciones de los rayos del Señor del Trueno (Fig. 9). Pero las representaciones figurativas del Señor del Rayo no eran los únicos hermanos del soberano, pues éste poseía además a sus propios dobles:

> [Atahualpa] *mandó luego hacer un bulto de sus mismas uñas y cabellos el cual imitaba a su persona y mandó que se llamase este bulto Ynga Guauquin que dice el hermano del Ynga y este bulto ansi hecho mandó que fuese puesto en unas andas y mandó a un criado suyo que se decía Chima que diese a este bulto que le sirviese* [...] *mandó que luego fuese tomado el bulto y llevado en sus andas por la posta a do sus capitanes estaban Chalcuchima y Quizquiz para que las provincias y gentes que sujetasen diesen obediencia a aquel bulto en lugar de su persona.* [...] *e habrán de saber que esta constitución de bulto en esta manera ya dicha fue constituida por [Pachacuti] Ynga Yupangue y cuando él ansi enviaba algunos capitanes o hijos suyos a conquistar llevaban un bulto destos por los pueblos y provincias por do iban y ansi eran servidos y acatados estos bultos de los naturales[...] como si fuera la persona del mesmo Ynga.*

Al igual que las huacas, el inca, vivo o muerto, tenía la facultad de actuar simultáneamente en diferentes personas, estando cada una de ellas dotada de parte de los poderes sobrenaturales del soberano. Aparte de las personas vivas y de las momias de los reyes muertos, había estatuas, o más bien representaciones, identificadas con el muerto, pero que se diferenciaban claramente de su momia. En esta categoría entraban tanto las esculturas del hermano divino del inca (*huauqui*), como las representaciones del propio soberano (hechas de piedra o de oro, pero también de tela, en forma de bulto en el que se insertaban cabellos y uñas del soberano); en determinadas situaciones (por ejemplo cuando no se disponía de la momia del soberano) eran estas representaciones las veneradas como cabezas de las familias cusqueñas. Las huacas descritas en los *ceques* a menudo servían para conmemorar diferentes acontecimientos de la vida de cada inca como divinidad.

De la suerte corrida por el inca después de la muerte hablaré más adelante; por el momento, pasemos a la contraparte femenina del poder supremo en el Tahuantinsuyu, focalizada en la persona de la mujer principal o coya.

La contraparte femenina del poder supremo: la coya o esposa principal del Sapa Inca

Empecemos con una constatación bastante trivial, pero que vale la pena recordar: la función de Sapa Inca no podía ser ejercida por un soltero. La importancia del aspecto procreador en el ejercicio del poder supremo se manifiesta ya a través de la sucesión temporal de dos ceremonias: la de la toma de la *mascaypacha* y la del matrimonio con la *pivi guarmi* o coya (Fig. 10):

> *habrían de saber que el Ynga que ansi es señor tiene una mujer principal y esta ha de ser de su deudo y linaje hermana suya o prima hermana suya a la cual mujer llaman ellos Piviguarmi [sic] y por otro nombre a Mamanguarme y la gente común como de tal mujer principal del señor llaman cuando ansi la entran a saludar Paxxa Yndi Usus Capairoya Guacchacoyac luna e hija del sol e sola reina amigable de los pobres y esta tal señora había de ser de padre e de madre derechamente señora e deuda del Ynga sin que en ella hubiese raza ni punto de Guacha Concha que es lo que ya habeis oído y esta tal señora rescibía el Ynga por mujer principal suya el día que tomaba la borla del estado e insignia real e los hijos que que ansi tal señora había se nombraban Pivichuri que dice como si dijéramos hijos legítimos ...*

El papel de la coya no se limitaba a criar a los hijos del inca: en el aspecto ritual-religioso, ella era oficialmente la cabeza visible de los cultos a las divinidades femeninas, en especial a la Luna. Al igual que para el Sapa Inca, el modelo a seguir era Manco Cápac, el mítico fundador de la dinastía, para la coya el modelo lo constituía Mama Ocllo, la principal hermana-esposa de este último (y también, en menor medida, Mama Huaco) (Fig. 11). El nombre Mama Ocllo se repite en diversas coyas, lo cual parece confirmar que se trataba más bien de una especie de título, que hace referencia directa a las citadas figuras míticas. Este nombre lo llevaba, entre otras, la madre del rey Huayna Cápac, la cual sería objeto de culto y respeto especiales.

En la práctica, esto se reflejaba también en el importante papel político de la soberana, si bien el Sapa Inca era presentado principalmente como conquistador, sobre la coya recaía el rol de mediadora, que entraba en acción cuando era preciso utilizar mecanismos más sutiles en el ejercicio de la política, en lugar de la simple superioridad militar.

El poder de los soberanos muertos

Habría que parafrasear la famosa frase francesa *Le Roi est mort. Vive le Roi!* para poder aplicarla a la realidad inca, y así decir: «Sus Majestades han muerto. ¡Que sigan viviendo con nosotros!». Y es que tanto el Sapa Inca como la coya no morían, sino que modificaban su forma de existir, y sus momias conservaban los privilegios que los soberanos poseían en vida (Fig. 12). Este peculiar estatus venía ya señalado por el nombre específico de las momias de los incas: «Las momias de los Incas muertos llevaban el nombre de illapa, y las de todos los demás muertos aya». Merece recordarse que *illapa* significa rayo. El monarca fallecido se convertía también formalmente en la cabeza de la familia real fundada por él, de la cual era excluido el sucesor al trono (normalmente uno de los hijos del fallecido): éste debía dar comienzo a una nueva familia real.

◄ Fig. 9. Una de las principales facetas del inca era la del guerrero llevado en andas, el «Señor del Trueno», con carácter conquistador y a la vez sagrado (Guamán Poma de Ayala, 2009 [1615]: lámina 335).

◄ Fig. 10. El inca y la coya no sólo eran una pareja, su matrimonio era una de las piedras angulares de la vida ceremonial y política del imperio (Murúa, 2004 [1590]: libro III, capítulo 50).

▲ Fig. 11. Mama Ocllo, la mítica esposa de Manco Cápac, fue la primera coya (Murúa, 2004 [1590]: libro I, capítulo 16).

► Fig. 12. Tanto el inca como la coya seguían siendo venerados y eran parte de la vida ceremonial del imperio incluso después de su muerte (Guamán Poma de Ayala, 2009 [1615]: lámina 289).

Al llegar al Cusco en noviembre de 1533, los españoles tuvieron la ocasión de observar directamente estos aspectos del culto a los incas muertos, que les causaron gran asombro:

> *Estos señores tenían por ley y costumbre que el señor que de ellos moría lo embalsamaban y le tenían envuelto en muchas ropas delgadas, y á estos Señores les dejaban todo el servicio que habían tenido en vida para que los sirviesen en muerte á estos bultos como si estuviesen vivos; no les tocaban su servicio de oro ni de plata ni en cosa ninguna que tuviesen ellos, ni los que les servían, ni en la casa, antes les daban más; y tenían señaladas sus provincias que les diesen sustento. El Señor que estaba á gobernar se había de servir de nuevos criados; las vajillas habían de ser de palo y de barro hasta en tanto que le hiciese de oro y de plata, y siempre se aventajaban los que entraban a gobernar y por esta causa había en esta tierra tanto tesoro, porque como tengo dicho el que sucedía en el reino siempre se adelantaba en hacer mayores vajillas y casas, y como la mayor parte de la gente y tesoros y gastos y vicios estaban en poder de los muertos, por esta orden que cada muerto destos tenía señalado un indio principal, y una india casi mesma, y lo que indio é india querían decían ellos que era la voluntad de los muertos. Cuando tenían gana de comer; de beber, decían que los muertos querían lo mesmo: si querían ir á holgar á casas de otros muertos, decían lo mesmo porque así lo tenían de costumbre y iré á visitar los muertos unos á otros, y hacían grandes bailes y borracheras, y algunas veces iban también á casa de los vivos, y los vivos á las suyas. Así mesmo á estos muertos se llegaban muchas gentes, así hombres como mugeres, diciendo que los querían servir; y esto no les era estorbado por los vivos, porque para servirá estos tenían libertad todos de hacello, cada uno al muerto que quería. Estos muertos tenían la mayor cantidad de la gente principal dellos, así hombres como mugeres, á causa de que vivían vicisosamente amancebándose los varones con las mugeres, behiendo y comiendo espléndidamente. Esto vine á entender yo cuando entramos la primera vez en el Cuzco, que enviando el Marqués D. Francisco Pizarro á D. Diego de Almagro y á Hernando de Soto y á Mango Inga trás Quisquiz que llevaba toda la tierra robada á Quito, pues á la partida un capitan de Mango Inga que había de ir con él, vino al Marqués á rogalle que enviase á rogará uno dos los muertos que le diesa por muger á una parienta suya questaba en su servicio, el Marqués me mandó á mí que fuese con D. Martín, lo llegase, á hablará este muerto y á pedille de su parte le diese la india á este capitan. Pues creyendo yo que iba á hablar á algun indio vivo, me llevaron á un bulto de los muertos donde estaba sentado dentro de unas andas, que así los tenían, y el indio depositado que hablaba por él de su lado, y la india al otro semejables [junto] al muerto. Pues llegados que fuimos delante del muerto, la lengua le dijo el mensaje, y estando unos un poco suspensos y callados el indio miró á la india (entiendo yo que para saber su voluntad); pues después de haber estado así como digo, me respondieron ambos á dos indio é india diciendo que su Señor el muerto decía que fuese, así que llevase la india el capitan ya dicho, pues lo quería el Apoo, que así llamaban al Marqués (Fig. 13).*[11]

◀ Fig. 13. Luego de la muerte de Huayna Cápac en Tumipampa, su mallqui fue llevado en andas hasta Cusco para recibir los honores correspondientes a la momia real y convertirse siendo parte de la vida ceremonial inca (Guamán Poma de Ayala, 2009 [1615]: lámina 179).

▼ Fig. 14. El gobierno del inca dependía en buena medida de la aprobación y consejo de los efectores del Cusco, representantes de las panacas, así como de las alianzas establecidas con los principales señores étnicos de cada suyo. Este grupo de dignatarios fue representado por los cronistas como el «consejo real inca», aunque no queda claro si tal institución existió realmente (Betanzos, 2004 [1550]: libro I, capítulo 15).

▶ Fig. 15. La coca, al igual que el maíz, tenía gran importancia en los principales rituales realizados en el Cusco, que legitimaban el poder de la panaca real (Guamán Poma de Ayala, 2009 [1615]: lámina 333).

Pedro Pizarro podía estar satisfecho con el resultado de su misión, ya que en los tiempos anteriores al conquista las comisiones enviadas para tratar asuntos similares algunas veces no llegaban a buen puerto, ni siquiera cuando el presidente era el propio Sapa Inca:

> *Guayna Capar Yaga pretende a casarse con su segunda hermana carnal llamada Mama Coca, el qual su hermana no consiente el casamiento, y por su hermano visto aquello, les maltrataes y pretende hazer fuerça, y no los puede avir por ruegos y amenazas. Y no hallando remedios, acude con sus ofrendas y presentes al cuerpo de su padre a pedir que les diesen por muger, y el cuerpo muerto jamás responde.*[12]

Por tanto, el monarca fallecido (que representaba a su clan familiar) estaba capacitado para oponerse a los propósitos del mismo Sapa Inca, lo que en la práctica significaba una considerable independencia de los aristócratas cusqueños en su relación con el soberano reinante. Esta última constatación nos invita a considerar más de cerca las referencias a los conflictos entre los diferentes actores políticos de la élite inca, para quienes la base ideológico-religiosa esbozada más atrás servía de instrumento en la pugna por el control del Estado.

La práctica sociopolítica del poder supremo en el Tahuantinsuyu

Comencemos, pues, por la cuestión de los criterios de selección de los candidatos al poder supremo en el Estado inca. Aunque en la titulación y en la versión propagandística oficial de la historia de la dinastía cuzco Sapa Inca era (o cuando menos debía ser) hijo del anterior soberano, designado como sucesor estando aún vivo su padre y aceptado sin discusión tanto por los sacerdotes como por la nobleza cusqueña y por el pueblo, la práctica llevada a cabo en esa época era mucho más compleja.

Primero hay que subrayar que el poder del Sapa Inca frente a la élite cusqueña estaba seriamente limitado, como resultado, entre otras cosas, de un juramento que el soberano tenía que prestar en el momento de la toma del poder, cuando prometía «que sería obediente al Sol y que no pondría sujeción sobre los señores del Cuzco y libraría las tierras del Sol y que haría guerra a los que contra el Cuzco vinieren».[13]

Este juramento, así como lo expuesto al comienzo de este capítulo, describen bien el problema principal de la legitimación del poder del Sapa Inca: desde el punto de vista de la doctrina vigente, la designación del soberano dependía del dios solar, y concretamente de una representación suya denominada Punchao, que señalaba al elegido entre los candidatos. Aunque tan importante como esto, si es que no más, era la conformidad de los señores del Cusco, sean, de la aristocracia incaica (Fig. 14).

Aparece aquí la primera cuestión clave, como es la costumbre de simplificar este problema siguiendo un modelo eurocentrico y hablar de un soberano o un rey de los incas, o también de los señores cusqueños (recordando otra vez el necesario apoyo que cada soberano debía

tener entre los aristócratas). Como ya hemos mencionado, dentro de este contexto es preciso hablar de una pareja real –el inca y la coya–, sin olvidarnos del importante papel desempeñado por la esposa, del más alto nivel, y tampoco del componente femenino del aparato del poder, esencial en él, representada por la coya (Fig. 15). Como veremos más adelante, este cambio de perspectiva es fundamental para examinar cuestiones tales como, por ejemplo, el rol de las aristócratas incaicas en la vida religiosa y política del imperio, y en especial en el propio proceso de designación del Sapa Inca. Además, ese rol es la consecuencia lógica de la antes mencionada práctica poligámica: ya que el inca podía tener incluso varios cientos de hijos con sus numerosas esposas y concubinas, entonces el solo hecho de ser hijo del inca no constituía un factor determinante en la lucha por el poder supremo en el Estado, sino el rango de la madre del candidato y la posición de la familia materna en la estructura de la élite cusqueña (Fig. 16). A esto había que añadir un elemento más: la madre del candidato era la principal valedora de su hijo en la pugna por el trono, y ella precisamente activaba el apoyo por parte de su clan familiar. Por tanto, los candidatos huérfanos de madre en principio no contaban con demasiadas posibilidades de conseguir la mascaypacha. Este mecanismo está reflejado en la descripción de la rivalidad por el poder tras la muerte de Topa Inca Yupanqui, ofrecida por el cronista Miguel Cabello Balboa:

> *Quando Topa Yngayupangui murio [...] se hallaron muchos hijos suyos bastardos, y algunos legitimos, mas el que más derecho tenia á la subcesion y erencia era Guayna Capac hijo de su muger y hermana Mama Ocllo y olvidandose de esto el padre dejó nombrado por eredero de el Ymperio a uno bastardo, llamado Capac guari hijo de una Concubina a quien el Ynga quiso mucho llamada Mama chiqui Ocllo.* [34]

◄ Fig. 16. Representación algo fantástica, propia del imaginario barroco, de las numerosas mujeres del inca tomando un baño y siendo capturadas por soldados hispanos. La posibilidad de tener varias esposas de diferente rango permitía al inca establecer un mayor número de alianzas a lo largo de su vasto territorio (De Bry, 1596).

► Fig. 17. *Kero* inca que representa a Huayna Cápac como guerrero. Las campañas de conquista de este inca fueron célebres, particularmente las que lo llevaron a las lejanas tierras ecuatorianas. Nótese la inscripción en caracteres latinos con el nombre del soberano. Es posible que los tocapus que acompañan a las escenas figurativas en otros keros tuviesen una función identificatoria similar. Museum für Völkerkunde, Munich. Foto Marianne Franke.

Ya se estaba por cumplir este testamento del difunto soberano:

> *si [la] muger legitima de el Ynga no reclamara contra la tal determinacion. Y valiéndose contra este agravio de las leyes hechas por su mismo marido, y de los mas principales deudos suyos, hizo obponerse á el Ymperio a su hijo Guayna Capac y fortuna que lo comenzaua afaborecer hizo que entre estas contenciones suplicase a los Grandes del Reyno que Topa Yngayupangui auia sido muerto con ponçoña, por mano de la misma Mama Chiqui Ocllo, madre de el pretenso Emperador, y tomando ocas ion de esta nobel a y rumor los valedores de Guayna Capac se lo pusieron por obgecion, y le hicieron de ello cargo, y orafuesse verdad, ora no lo fuesse Mama Chiqui Ocllo fue muerta, y su hijo Capac guari desterraron, y mandaronlo estar en Chinchero, sin que jamas pudiesse estar en el Cuzco...* [35]

Fijemos ahora nuestra atención sobre un detalle característico de este complejo asunto: la madre del rival es asesinada, mientras que él es desterrado. Esto resulta lógico teniendo en cuenta el mencionado mecanismo de movilización del apoyo de la panaca materna: sin el respaldo de su madre, Capac Guari dejaba de contar como rival. También se ve claramente que las decisiones del Sapa Inca referentes a la sucesión del poder no eran en absoluto de obligado cumplimiento; después de todo, Topa Inca Yupanqui designó a uno de sus hijos, pero fue otro el que se convirtió en soberano, gracias a los hábiles tejemanejes ideados por la coya.

Y ya que hablamos sobre el papel de las mujeres en la política, merece la pena citar aquí otro episodio muy característico, en el cual esa misma coya –Mama Ocllo– desempeñó un significativo papel como mediadora, si bien bajo el aspecto de una estatua, ya que el suceso a continuación detallado tuvo lugar muchos años después de su muerte. Las cosas ocurrieron así: durante el período final de su reinado, Huayna Cápac llevó a cabo una guerra en las tierras del actual Ecuador (Fig. 17). La conquista de los nuevos territorios resultó ardua, ya que los pueblos del norte presentaron una dura resistencia. En el transcurso de una de las batallas, el mismo Sapa Inca se vio en peligro de muerte: había sido abandonado por su guardia personal, formada por los orejones, es decir, la nobleza cusqueña, pero en el último momento fue rescatado por unos destacamentos aliados que no eran incas. Por tanto, es comprensible su ira hacia sus propios coterráneos por la cobardía demostrada, y como castigo el inca redujo las raciones que les correspondían de alimentos, ropa y otros artículos (el equivalente a la soldada en aquella época), y empezaron a repartirse una vez al mes, en lugar de cada diez días, como se hacía hasta entonces. Los destacamentos cusqueños (al parecer se trataba del contingente de Hurin Cusco) consideraron esto como una decisión unilateral por parte del soberano de romper el acuerdo de reciprocidad (*ayni*), y decidieron regresar a Cusco.[36] Pero antes, para legalizar este acto que de todas formas era una deserción, se valieron de la siguiente explicación religiosa-legal: el motivo de que participaran en la guerra no era acompañar al inca, sino a la imagen del Sol (en realidad, y tal como se desprende de cotejar diversas fuentes, se trataba de la figura de Huanacauri),[37] que había sido llevada a la expedición de acuerdo a la práctica generalizada en los Andes de hacer participar a la huaca en las operaciones militares (Fig. 18). Así pues, su comandante (y, como podemos imaginar, sacerdote de ese dios), Mihi Huayta Mata, se llevaría la estatua guardada provisionalmente en el templo del Sol local, y la trasladaría a Cusco acompañado de los destacamentos de esa ciudad. Los amotinados pusieron en marcha su plan, pero gracias a la mediación de la figura de su madre Mama Ocllo, encarnada en «vna yndia cañar muy principal»,[38] Huayna Cápac logró desarmar el motín y convencer a los orejones de quedarse a su lado. Esa misma noche organizó un magnífico festín en honor de Mihi y de los orejones, a quienes agasajó con gran generosidad, y de esta manera hizo que abandonaran la idea de volver a Cusco. Este suceso ilustra no sólo la importancia de las mujeres como mediadoras en las negociaciones,[39] sino también la ya mencionada limitación del poder efectivo del Sapa Inca ante sus coterráneos de ascendencia noble.

Volvamos ahora por un momento a la ceremonia de designación del nuevo soberano, y en concreto a la ceremonia del casamiento entre el Sapa Inca y la coya. ¿Realmente el Sapa Inca se casaba con su hermana carnal?

El malentendido que surge se debe a que la terminología usada con el parentesco era también empleada para determinar el rango de una persona dada en relación con el soberano. „O Así, en el momento de casarse con el Sapa Inca, la coya alcanzaba el rango de hermana del soberano, independientemente del grado real de parentesco que tuvieran.

La práctica del matrimonio con la hermana carnal y la intención de introducir la norma de que los hijos de ésta tuvieran prioridad en la herencia del poder, constituyeron un intento -bastante tardío y poco consecuente en su aplicación de concentrar el poder en una sola línea familiar. Esto debía servir también, al menos en teoría, para reducir la rivalidad entre los clanes aristocráticos para controlar la elección del Sapa Inca. Sin embargo, entre todos los sucesores de Topa Inca Yupanqui -el único que se con irtió en soberano siendo realmente hijo de un matrimonio entre un Sapa Inca y una coya que eran hermanos- fue Huayna Cápac, coya que además como ya vimos, se llevó a cabo en contra del testamento de su padre.

La tercera parte del poder: El sumo sacerdote

Aparte de la aristocracia familiar cusqueña, una posición clave en estas complejas luchas político-religiosas la ocupaban los sacerdotes de los principales huacas imperiales que además procedían también de destacados clanes incaicos. En especial, el sumo sacerdote del Coricancha, el principal templo del Sol de la capital, en el que se guardaban, entre otras, las imágenes conocidas como Punchao (Fig. 19). Según ya hemos mencionado, el Sapa Inca era elegido oficialmente por el Sol (o Viracocha), que se aparecía ante el candidato en una visión o en un sueño. Sin embargo, esa «elección divina» debía ser valorada y ratificada en todas las ocasiones por las autoridades religiosas competentes. Las fuentes resaltan este aspecto, haciendo hincapié en que, por ejemplo, al futuro gobernante Viracocha(n) Inca no le bastó con declarar que había tenido una visión durante la cual el dios le había hablado como al elegido, sino que para obtener el poder efectivo resultó imprescindible el apoyo de los sacerdotes: „... los sacerdotes, como tan grandes agoreros, en confianza della [dela visión] exhortaron al pueblo y pertuadieron a que obedesse al príncipe Viracocha y le siguiese en esta empresa contra los Chancas».

Según se desprende de esta cita y de otras similares, incluso la elección divina podía ser cuestionada, y el hecho de que normalmente hubiera varios pretendientes al trono hacía que la posición del nuevo nombrado Sapa Inca pudiera resultar insegura, algo de lo que se daban cuenta no solo los aristócratas incaicos, sino también los representantes de las élites que no eran incas. Cedamos nuevamente la palabra a don Felipe Guamán Poma de Ayala:

> *... entraron al templo del sol para que lo eleyeran el sol su padre por rrey, Capac Apo Ynga. En tres meses que entraron al sacrefeio no las llamó: en las quatro le llamó su padre el sol y dixo Guayna Capac. Entonces tomó la bolla y masca paycha y se leuantó luego. Y luego le mandó matar a dos ermanos suyos y luego le obedesieron.* „

Se nota que el «mandatario divino» no se olvidaba de tomar algunas precauciones drásticas y más bien pragmáticas, sabiendo que las visiones y conversaciones con los dioses son armas de doble filo en la lucha por el poder, en especial porque la palabra decisiva la tenían en realidad los sacerdotes, considerados como lenguas de las divinidades.

Desde el reinado de Pachacuti Inca Yupanqui la suprema autoridad religiosa del Tahuantinsuyu fue el sacerdote principal del templo del Sol de la capital: en el momento de la llegada de los españoles tal función la cumplía:

> *Villaoma, el cual era un principal señor de la ciudad del Cuzco y hombre vn en días y tenía cargo del bulto del sol y era su mayordomo y cuando ansí alguna cosa había era el primero y más principal en dar voto y parecer y hablaba en estas cosas ansí unas veces* [illegible] *y otras en lugar del sol y en su lugar.* „

Uno de los cambios importantes en el sistema político inca, introducido aparentemente por Viracocha(n) Inca, pero establecido firmemente por Pachacuti Inca Yupanqui, fue que, a nivel ideológico, las conquistas se llevaban a cabo en nombre del Sol, y éste era considerado el dueño de los terrenos conquistados y de sus pobladores. Las llamadas tierras del inca en la mayoría de los casos no eran tierras privadas, sino estatales, es decir, desde el punto de vista formal eran también propiedades del Sol (véase p. 177, Fig. 7). El soberano gobernante, siendo solo un administrador de estos bienes, no podía, por ejemplo, regalarlas a un familiar.

La propiedad privada del inca estaba constituida por la parte de las tierras que el soberano ganaba a su padre, el Sol, representado por los sacerdotes, en el juego del *ayllu*. El montante de la ganancia del soberano se establecía previamente entre las partes. El juego no era entonces más que la confirmación de un trato, una figura legal, como lo ha observado muy acertadamente Edmundo Guillén„, ya que no se mencionan casos de partidas ganadas por los sacerdotes.„

Sin embargo, surge la siguiente pregunta: ¿por qué Pachacuti Inca Yupanqui y sus sucesores, autores de conquistas a enorme escala, habrían otorgado tanto poder legal (y práctico) al sumo sacerdote, en vez de, por ejemplo, fortalecer la administración civil y militar, dependiente directamente del soberano? ¿Por qué limitarse de esta forma su propio poder en beneficio de un funcionario (y de un cuerpo sacerdotal) cuya fidelidad fue en varios momentos discutible, como lo demostraron los diferentes intentos de revuelta en los que se vieron involucrados los sacerdotes?

La respuesta podría ser la siguiente: porque la institución del sumo sacerdote-portavoz de la divinidad (y sus amplias prerrogativas) servía de garante de un mínimo de estabilidad y continuidad en los complejados lazos de dependencia que enmarañaban todo el edificio estatal, especialmente en los momentos críticos de interregno.

En decir, varios autores han observado acertadamente que toda la red de relaciones, basadas en el concepto de ayni o reciprocidad, que unían las diferentes entidades políticas en un solo organismo estatal, se centraba en la persona del inca reinante; por consiguiente, las condiciones de incorporación de uno u otro curacazgo al Tahuantinsuyu podían renegociarse (al menos en teoría) cada vez que había cambios de poder en la capital. El miedo a una revuelta generalizada de los súbditos obligaba a ocultar la muerte de un Sapa Inca hasta que su sucesor hubiera tomado pleno control de la situación. Pero a pesar de estas medidas de seguridad, en cierto modo cada nuevo inca tenía que reconquistar las adquisiciones de sus predecesores, restableciendo (a través de negociaciones y, o de la fuerza) la red de relaciones personales que le unían a las élites dirigentes de las etnias súbditas. Sin embargo, esto hubiera sido imposible de no existir una base de poder estable (de carácter a la vez ideológico-religioso, militar y económico), independiente de estos cambios personales.

He aquí el origen de la importancia del sumo sacerdote (o, mejor dicho, de la divinidad que éste representaba), el cual parece haber encabezado una red paralela de dependencias, establecidas entre determinados sectores del Tahuantinsuyu y no directamente con el Sapa Inca reinante, sino con la divinidad solar inca, por mediación de su sacerdote. Los hombres pasan pero la divinidad queda, así que los arreglos políticos establecidos con ella no estarían sujetos a ninguna clase de cambios personales. Dicho en otras palabras: supongo la existencia en el Tahuantinsuyu de un importante sector que podríamos llamar tentativamente «feudo del Sol», cuya dependencia del inca había sido de tipo indirecto, por medio de la persona del sumo sacerdote, representante de la divinidad solar. Es también posible que el sumo sacerdote fuese el comandante de la anteriormente mencionada guardia del inca, al menos durante el período de interregno.„

A Fig. 18. Los capitanes incas, como Apo Malla, llevaban a sus ídolos o huacas a las batallas, y los «machaban y ordian» ello como parte de la preparación de sus campañas militares (Murúa, 2004 [1590]: libro II, capítulo 5).

B Fig. 19. Los sacerdotes incas, en especial el Sumo Sacerdote del Coricancha, conocido como Villac Umu o Vilaoma, tuvieron un papel protagónico en la legitimación del poder del Sapa Inca (Guaman Poma de Ayala, 2009 [1615]: lámina 279).

Conclusiones o de la evolución del sistema del poder supremo en el Tahuantinsuyu

La imagen de la estructura y las bases ideológicas del poder supremo en el Estado inca esbozada en este corto estudio, refleja la situación correspondiente al período inmediatamente anterior a la llegada de los europeos. Pero dicha situación constituía tan solo una etapa o fase de un proceso evolutivo en pleno desarrollo: de haberse postergado unos decenios la llegada de las huestes de Pizarro, esta estructura (y su base legitimadora) sin duda habría sido ya sensiblemente distinta, a juzgar por ciertos indicios que se perciben claramente, entre otros, en los programas de las reformas político-religiosas de Huáscar y de Atahualpa. En un típico estado temprano, como era el Tahuantinsuyu incaico,[6] la lucha política se expresaba, entre otros, por medio del discurso religioso, utilizado como un elemento muy importante del proceso de legitimación del poder. Las principales partes de este discurso eran las huacas, que se expresaban y actuaban por medio de sus sacerdotes, y a la vez eran asociadas a las parcialidades de la élite cusqueña. Por eso, parte de las disputas aparentemente esotéricas entre las divinidades (o, mejor dicho, entre sus respectivos cuerpos sacerdotales), sobre la prioridad en el sistema religioso imperial, reflejaban en realidad las rivalidades entre los poderosos grupos de intereses de la nobleza inca.

Las fuentes etnohistóricas de las que disponemos actualmente demuestran que, al menos desde el reinado de Viracocha Inca hasta la caída del estado de Vilcabamba, es decir, entre más o menos la primera mitad del siglo XV y 1572, tuvieron lugar importantes cambios en el procedimiento de designación del Sapa Inca. El protector de la dinastía (y probable agente legitimador de los soberanos de la llamada dinastía de Hurin Cusco) fue sustituido, después del golpe de estado de Pachacuti Inca Yupanqui, por una nueva imagen, el Punchao, a cuyo cargo pasó el nombramiento de los sucesores de Pachacuti. La designación del sumo sacerdote, es decir, del principal sacerdote de Punchao y a la vez mayordomo del nuevo templo de Coricancha (lugar de las elecciones divinas de los Sapa Inca), se convirtió en una prerrogativa exclusiva del inca reinante; esta medida muy probablemente se tomó para limitar la influencia de los señores del Cusco en la nominación del inca sucesor.

Siguiendo una tradición vigente, al menos desde los tiempos de Pachacuti Inca Yupanqui, un Sapa Inca tenía que demostrar en la práctica, principalmente en forma de éxitos militares, su alto o suerte guerrera, manifestación concreta de su calidad de camac o poderoso, y señal del apoyo divino, del cual era supuesto beneficiario;[7] las derrotas podían llevarle incluso a ser destituido de su cargo o a una revuelta generalizada de las provincias sübditas. Tradicionalmente, este sistema (legitimación religiosa del poder, verificada en el campo de batalla) permitía la designación del más apto para gobernar, siguiendo en eso una práctica andina bastante difundida, como ha demostrado María Rostworowski,[8] en su minucioso estudio. Fue éste, aparentemente, uno de los factores importantes que contribuyeron al dinamismo de la formación y expansión del imperio Inca, pero al mismo tiempo fue una constante fuente de inestabilidad en el poder supremo y de feroces rivalidades entre los pretendientes a la maxcapaycha; rivalidades que culminaron en la llamada rebelión de Atahualpa, llevada a cabo consecuentemente con los procedimientos previamente empleados por Pachacuti Inca Yupanqui. Al confirmar por medio de sus victorias sobre Huáscar el apoyo divino del que disponía, Atahualpa inició (nuevamente) una verdadera revolución religiosa dirigida por el nuevo sumo sacerdote, abortada por la llegada de los españoles y los sucesos de Cajamarca (Fig. 20). Como consecuencia del proceso de expansión del imperio, la estructura del poder supremo manifestaba una clara tendencia a la centralización en la persona del inca, que iba a la par con una sensible disminución de la importancia de los lazos de parentesco bolágico en la selección de los candidatos a los principales cargos administrativos: los parientes y, sobre todo, los hermanos, ya no eran muy fiables. Observamos un interesante proceso: desde los tiempos

▲ Fig. 20. El inca Atahualpa fue recuerdo por los españoles en la ciudad de Cajamarca, donde finalmente fue capturado por los hombres de Francisco Pizarro (Murúa, 2004 [1590]: libro II, capítulo 59).

▶ Fig. 21 . Mayta, hermano del inca Lloque, fue un valeroso capitán que conquistó las regiones de Huancarnilca, Cayambe, Rupa Rupa y Antis. Antes de la guerra entre Huáscar y Atahualpa, los más conocidos capitanes incas eran hermanos o parientes cercanos de los incas gobernantes (Murúa, 2004 [1590]: libro II, capítulo 4).

de Pachacuti Inca Yupanqui, el Sapa Inca prefiere en algunos casos ordenar la elaboración de su propia efigie y mandarla como su huauqui, o hermano, al mando (simbólico) del ejército, para legitimar de esta forma las conquistas, en vez de investir de estos poderes a uno de sus hermanos o medio-hermanos (Fig. 21). Este proceso de otorgar personalidad legal a las figuras tiene su correspondiente simetría en el aparente aumento de rivalidades en el seno de la élite inca y, especialmente, entre el Sapa Inca y sus parientes, cabezas de las panacas. Otro factor asociado a este proceso de liberación del inca de sus lazos de parentesco (y de las obligaciones correspondientes) fue quizá menos llamativo, pero igualmente importante: se trata de los cambios en la selección de la guardia personal del Sapa Inca. Recordemos que inicialmente este importante cuerpo militar estaba constituido por los miembros de los llamados ayllus custodios, es decir, por cierta categoría de los orejones cusqueños. El control efectivo sobre esta guardia pretoriana servía de argumento decisivo en la lucha por la maxcaypacha y en la subsiguiente confirmación en el cargo de Sapa Inca. En las tentativas de golpe de estado promovidas por Topa Cápac y Apo Guallpaya son evidentes los intentos de buscar apoyo militar fuera de la capital, para contrarrestar a esta fuerza policíaco-militar al servicio del inca.[9]

Pero, aunque designados para proteger a la persona (y a la causa) del soberano, los alabarderos (como los denominan algunas fuentes) seguían siendo en primer lugar integrantes de la nobleza cusqueña, es decir, podían verse involucrados en las cuantiosas intrigas e intentos de revuelta que germinaban en la capital inca. Además, no se revela claramente quién estaba al mando de los alabarderos, especialmente en los momentos críticos de interregno, esto es, en los períodos entre la muerte de un Sapa Inca y el reconocimiento público (juramento) de su sucesor. De manera muy significativa, una de las primeras decisiones tomadas por Huáscar Inca en el momento del inicio del conflicto con algunas de las familias nobles fue la de despedir a los alabarderos de su padre y reemplazarlos por una guardia compuesta de chachapoyas y cañaris: en lo tocante a la protección de su persona, el inca confiaba mucho más en los extranjeros que en sus propios deudos y parientes.[51] Otro proceso importante que se percibe desde, por lo menos, el reinado de Túpac Inca Yupanqui, fue la búsqueda (por parte del inca) de nuevos medios de contacto con las divinidades en los santuarios ubicados fuera de la capital, lo que despertó una mal disimulada inquietud de parte de la élite cusqueña, que veía en esto, con razón, un peligro para su propia posición.[10]

Uno de los objetivos que se lograba mediante esta descentralización religiosa, fue el de aprovechar el antiguo prestigio asociado a un conocido santuario local para legitimar la presencia (y supremacía) inca frente a los huaraconos. Pero otro posible motivo sería que de esta manera se crearan centros administrativo-religiosos, dependientes en gran parte directamente del inca, que contrarrestaban (al menos hasta cierto punto) el pesado impacto de la capital (y de su nobleza). Hablando en otros términos: al inca, considerado oficialmente como Hijo del Sol, le convenía «hablar» directamente con las divinidades (y comunicar las decisiones correspondientes a sus súbditos), sin la fastidiosa mediación (y control) de los cuerpos sacerdotales metropolitanos.

A la par que esto, se producía un sensible auge de la importancia del grupo de los yana, sirvientes personales del inca, en detrimento de los orejones cusqueños, que sentían debilitarse su posición privilegiada y su influencia política. Esto creaba tensiones y resentimientos, que se manifestaron plenamente en la famosa rebelión de los orejones en tiempos de la campaña norteña de Huayna Cápac, tema tratado más atrás.

Esta tendencia a la centralización del poder en manos del inca y la consiguiente reducción de las prerrogativas político-religiosas y económicas de las familias nobles o panacas cusqueñas, repercutía también en lo que he denominado la contraparte femenina del poder supremo, en especial en la posición de la coya, principal esposa del inca, y la de otras aristócratas de estirpe inca

(Fig. 22). Este tema merece una explicación algo más detallada. Como se ha demostrado más atrás, las esposas del inca (y madres de sus hijos) jugaban un papel muy importante en dos aspectos clave del complejo sistema sociopolítico del Tahuantinsuyu, a saber:

- En el acceso al poder de un nuevo inca, siendo las madres de los posibles candidatos las personas de enlace de los mismos con sus panacas maternas. En este caso era la madre de un candidato la verdadera plenipotenciaria y embajadora de su hijo en las complejas intrigas y alianzas que culminaban con la elección del nuevo soberano.

- En la elección de la esposa principal o coya para el nuevo inca. Como se ha demostrado en otro lugar, la elección de una coya estaba acompañada por una especie de contrato o arreglo con la panaca de la misma, en lo tocante, entre otros, al apoyo económico que podría proporcionar esta familia al nuevo soberano, a cambio de una posición privilegiada de los parientes de la coya en la estructura del poder estatal.

Estos dos mecanismos, en los que las mujeres nobles desempeñaban un papel protagonista, constituían a la vez una importante fuente de poder para las panacas, que podían influir en gran medida en la sucesión del poder supremo.

La intención de introducir la práctica del matrimonio del Sapa Inca con su hermana carnal y de la norma de que los hijos de ésta tuvieran prioridad en la herencia del poder, constituyeron un intento de concentrar el poder en una sola línea familiar. Esto debía servir también para privar a los clanes aristocráticos del control sobre la elección del Sapa Inca y, paralelamente, limitar seriamente las prerrogativas de las mujeres nobles de la corte cusqueña.

Finalmente, hubo un claro intento de reducir la independencia económica de las *panacas* cusqueñas frente al Sapa Inca, basada en la figura legal de que la momia de un soberano conservaba todos los derechos de propiedad sobre los bienes (tierras, rebaños, etc.) adquiridos en vida, y de estas propiedades «privadas» del fundador de la *panaca* se beneficiaban sus descendientes. Una solución radical a este problema la intentó aplicar Huáscar:

> *como [Huascar] se viese señor luego salió a la plaza y mandó que luego fuesen quitadas las tierras de coca y maíz al sol y a los demás bultos de los señores que eran muertos y las de su padre Guayna Capac todas las cuales aplicó para sí diciendo que el sol ni los muertos ni su padre que ya era muerto no comían y no comiendo que él las había menester lo cual fue muy aborrecible a los señores y pesábales viendo sus principios de le haber consentido que fuese señor...*

Aparentemente Atahualpa tenía planes que iban en este mismo sentido, pero incluso más radicales, puesto que -si hemos de creer a Juan de Betanzos- quería abandonar Cusco y crear un nuevo centro de poder, cerca de Quito. De ser así, esto le hubiera dado la posibilidad de remodelar a su gusto la realidad social, política y religiosa de la nueva capital del imperio, de manera parecida a lo que hizo, tres generaciones antes, Pachacuti Inca Yupanqui al refundar Cusco después de la victoria contra los chancas.

La imagen que acabo de presentar, de un proceso de centralización del poder en la persona del inca, omite un elemento de notable importancia: la persona del sumo sacerdote, representante y portavoz de la divinidad solar. En las páginas anteriores se ha aludido varias veces a las dos funciones principales de este personaje, una la de sumo sacerdote y, asociada a ella, la de capitán general del ejército inca. Además, se ha demostrado que a nivel ideológico las conquistas incas se llevaban a cabo en nombre del Sol, y éste era considerado dueño de los terrenos y de la gente conquistada. El inca, en su calidad de Hijo del Sol, tenía el deber de administrar el mundo conforme a las ordenanzas de su padre, el Sol, frente al cual no era más que un súbdito («hijo»). A esta realidad religioso-jurídica hacían referencia los rituales y los actos de toma de posesión, tales como la aceptación de la supremacía de la divinidad solar inca sobre las huacas locales, que se plasmaba, por ejemplo, en la construcción de una casa del Sol, con su acllahuasi correspondiente. He aquí también la causa de la importancia de la persona del portavoz de la divinidad solar, el sumo sacerdote que, aunque nombrado por el Sapa Inca, en la práctica mantenía un posición en gran parte independiente, que igualaba casi a la del mismo soberano, como lo testimonian varias fuentes de la época, entre ellas el maestre de campo español de los tiempos del cerco del Cusco en 1536: «Fuimos a la fortaleza donde estaba un capitan del dicho Capayuga que se llama Villaoma, el cual tiene ellos por Papa, que él tiene cargo de la casa del sol, y casi tiene á éste tanto acatamiento como al Capyuga».

En este contexto se revela muy significativo el hecho de que, a pesar del carácter altamente autoritario de su poder, Atahualpa prefiriera preservar la institución y las prerrogativas del sumo sacerdote en el nuevo culto imperial, puesto que nombró a Cuxi Yupangue -el sacerdote del ídolo Cacha- también Capitán General (Fig. 23).

Parece entonces que, no obstante la mencionada tendencia a la centralización del poder en la persona del Sapa Inca, en las situaciones de crisis política era la divinidad (y su sacerdote) quien asumía el principal papel estabilizador y legitimador, que permitía al organismo estatal (o a un grupo determinado) atravesar sin zozobra el período crítico. ¿Sería ésta la razón de la notable importancia política, en la corte de Vilcabamba, de un Titu Cusi Yupanqui que resaltaba repetidamente su cargo de sumo sacerdote?

Los españoles entendieron rápidamente la importancia de las huacas en el funcionamiento del aparato estatal y por eso se preocuparon de apoderarse de ellas; ofrecer a su fiel aliado, Paullu Inca, la custodia de la huaca Huanacauri fue una medida política muy bien calculada, tomada probablemente para arrebatarle a Manco Inca el arma religiosa con la cual éste pensaba seguir luchando, después de haberse visto obligado a retirarse a Vilcabamba.

Tampoco debe extrañarnos la satisfacción del virrey Francisco de Toledo al comunicar al cardenal Siguenza la captura de la huaca Punchao durante la expedición contra Vilcabamba en junio-julio de 1572. En la realidad político-religiosa andina de la época, era éste un éxito comparable con la puesta en prisión del mismo Túpac Amaru, puesto que con la captura de Punchao (y de su sacerdote), los españoles se apoderaron de la última huaca legitimadora del poder de los soberanos del Tahuantinsuyu (Fig. 24).

◄ Fig. 22. La coya Cusi Chimbo Mama Micay, esposa de Inca Roca, participa en una ceremonia tocando el tambor (Guamán Poma de Ayala, 2009 [1615]: lámina 130).

▲ Fig. 23. Portada de la verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada nueva Castilla del secretario de Pizarro, Francisco de Xerez, Sevilla, Bartolomé Pérez, 1534. En ella, la figura de Atahualpa como gobernante legítimo se pone en tela de juicio y el inca se presenta impasible y autoritario: la ilustración lo muestra en actitud desafiante frente a los españoles, preparándose para echar al suelo el breviario que le había sido entregado por fray Vicente de Valverde. Sin embargo, la imagen no fue elaborada in situ en Cajamarca, es una reinterpretación del grabado «El rey de Cochin de Indias» de Hans Burgkmair, 1508.

► Fig. 24. La historia oficial de los incas como gobernantes del Perú termina en 1572 con la captura de Túpac Amaru, el último de los incas de Vilcabamba, ajusticiado en la plaza del Cusco por orden del virrey Francisco de Toledo. Nótese la figura de Punchao, la principal divinidad solar inca, que cayó entonces en manos de los españoles (Guamán Poma de Ayala, 2009 [1615]: lámina 451).

◄ Fig. 1. Detalle de las cuerdas y nudos de un quipu inca, el más conocido medio de registro de información usado en la región del Tahuantinsuyu. Museo del Banco Central de Reserva, Lima.

La administración del estado inca por medio de los quipus

Gary Urton

En cada cabeza de provincia había contadores a quien llamaban quipucamayos, y por estos nudos tenían la cuenta y razón de lo que habían de tributar los que estaban en aquel distrito, desde la plata, oro, ropa y ganado, hasta la leña y las otras cosas más menudas, y por los mismos quipus se daba a cabo de un año, o de diez o de veinte, cuenta a quien tenía comisión de tomar la cuenta, tan bien que un par de alpargates no se podían esconder[1].

Introducción

Según lo que cuenta Cieza, los incas habrían concebido un sistema notablemente eficiente para supervisar el acopio, la administración y la disposición de los bienes y recursos del Estado en los asentamientos de todas las provincias de su vasto imperio, el cual ocupaba unos cinco mil kilómetros a lo largo de la columna vertebral de los Andes, desde los actuales países de Ecuador y Colombia hasta la zona central de Chile por el sur. Lo que resulta interesante en la crónica de Cieza es que atribuye directamente los logros administrativos de los incas a la información contenida en el mecanismo de cuentas anudadas denominado quipu (Fig. 1). Si bien en los últimos tiempos hemos aprendido bastante acerca de la capacidad de registro de los quipus[2], aún subsiste la pregunta sobre cómo esas coloridas cuerdas con nudos pudieron haber codificado una información tan variada y

de un modo tan complejo y diverso, lo que fue resaltado no solo por Garcilaso sino por muchos otros cronistas españoles. De ahí que no se trata únicamente de afirmar con seguridad, uno de demostrar, que el registro de cuerdas en sus extensos territorios tuvo tanto valor informativo y efectividad como destacaron los observadores coloniales. Para poder plantear este asunto fundamental sobre el carácter de la administración inca a través de los quipus, debemos empezar por reconocer algunas circunstancias esenciales - y por desgracia problemáticas- que limitan nuestra capacidad para identificar, así como para evaluar cabalmente, las características de aquel sistema.

Cualesquiera que fuesen sus elementos y características, en tanto constituía un conjunto de instituciones y prácticas eficaces de contabilidad y control, el sistema administrativo inca - y a se valiera de los quipus o de otros procedimientos institucionales- casi había colapsado durante las primeras décadas que siguieron a la conquista española, que se inició en 1532. Este período de desestabilización (o «desestructuración», según Wachtel) comentó varios decenios antes de que fueran consignados por escrito datos más exhaustivos sobre el sistema administrativo, tanto en las crónicas como en los documentos administrativos españoles. Y, pese a que los elementos del sistema original se apreciaban con claridad en los informes de principios y mediados de la Colonia, aún debemos preguntarnos lo siguiente: ¿cuántas modificaciones sufrió durante esos años de intervención el sistema administrativo, así como el aparato y los mecanismos de registro? Además, el punto está en determinar cuánta seguridad podemos tener de que los informantes que durante la Colonia proveían datos sobre la administración inca no tergiversaban o deformaban los hechos relativos al sistema por razones políticas (tal vez porque deseaban alardear con respecto a su posición en el sistema, o porque querían exagerar o disminuir las responsabilidades que tenían dentro del Estado inca, etc.). Y, por último, debemos considerar que no disponemos de comentarios tempranos sobre el sistema administrativo del Tahuantinsuyu realizados por los mismos funcionarios administrativos incas, es decir, no contamos con un testimonio que podamos leer hoy. Los únicos ejemplos que tenemos son las propias cuerdas anudadas, cuya decodificación -asumiendo que eso acaso fuera posible- nos sigue siendo esquiva.

Las circunstancias mencionadas complican bastante nuestra labor, cuya meta es definir los rasgos principales de la administración inca y del manejo de los qu pus. Entonces, la pregunta es: ¿cómo hay que proceder? En primer lugar, queremos aclarar desde el comienzo que no tenemos la intención de repetir con mucho detalle la información e interpretaciones concernientes a las instituciones administrativas incas y sus prácticas, las cuales figuran en diversos y excelentes estudios sobre el tema. Estos y otros trabajos han abordado en las características básicas de la administración inca, especialmente por tratarse de un sistema que puede ser reconstruido a partir de un estudio a fondo de las obras de los cronistas y de los documentos administrativos españoles (las Visitas, por ejemplo). Sin embargo, ello no significa que no vayamos a recurrir a los trabajos citados arriba, ya que estos y las fuentes coloniales españolas a las que aluden proveen los materiales esenciales para esbozar los principales rasgos de la administración y el modo de registro incas. No obstante, aun cuando usemos datos provenientes de estas fuentes como punto de partida del presente artículo, lo haremos primordialmente como un medio para acceder, con tanta rapidez como sea posible, a ese aspecto del sistema que podemos comentar con mayor autoridad: el registro de cuerdas. Por tanto, al haber pasado casi veinte años estudiando cuidadosamente el corpus de quipus existentes, los cuales se encuentran actualmente en museos de Sudamérica, Europa y Estados Unidos, pretendemos obtener datos del registro de cuerdas anudadas para demostrar cómo fueron construidos los marcos de ese complicado sistema y cómo este fue mantenido y manejado por los registradores incas: los quipucamayocs. Así, esperamos dar una versión de las prácticas administrativas incas basada, al menos en cierto grado, en lo que denominaríamos «testimonios indígenas» (los registros nativos que se realizaron en el curso del ejercicio administrativo inca).

▲ Fig. 2. La ciudad del Cusco, capital inca, según el cronista Martín de Murúa. Nótese su posición central en relación a los cuatro suyus o provincias que conformaron el imperio (Murúa, 2008 [1590]: libro III, capítulo 12).

Con el fin de ceñirnos a los propósitos y objetivos que hemos subrayado, vamos a presentar un panorama de las instituciones y prácticas básicas de la administración inca. Debido a las limitaciones de espacio, este panorama será necesariamente trazado de manera general y sucinta. El propósito de la parte inicial de nuestro trabajo es señalar los principios centrales y los rasgos del sistema administrativo inca como una base para examinar los propios registros de cuerdas. En cuanto a este último, recurriremos a ejemplos de nuestros estudios de los quipus no solo para ilustrar sino para analizar cómo se manifiestan en el corpus de quipus existentes aquellos procedimientos administrativos incas (en la actualidad hay unos 850 quipus en colecciones de museos de todo el mundo). El estudio se divide en tres partes consagradas a los tres niveles jerárquicos de la administración imperial: 1a. Estatal, 2a. Provincial y 3a. Local. Las características de cada uno de estos niveles están ilustradas en las secciones denominadas 1b, 2b y 3b. Como recurso documental principal en estas secciones utilizaremos el Khipus Database, una base de datos electrónica apta para consulta que hemos estado elaborando e investigando con el apoyo del National Science Foundation y la eficaz asistencia de Carrie J. Brezine, de la Universidad de Harvard, desde 2002.

Un panorama de la administración inca

En las primeras fuentes coloniales el imperio inca es denominado Tahuantinsuyu, que podemos interpretar como «las cuatro partes íntimamente ligadas». Estas cuatro partes eran conocidas como Chinchaysuyu, Antisuyu, Collasuyu y Cuntisuyu (el sufijo que comparten - suyu: "parte" - también es entendido como "sector"). En el corazón de esta organización cuatripartita se encontraba la capital inca, la ciudad del Cusco, que estaba (y está) ubicada en la zona sureste del Perú actual. El panorama de la administración del Tahuantinsuyu que sigue ha sido elaborado verticalmente, de arriba a abajo, tal como era, comenzando por los funcionarios administrativos, las instituciones y los procedimientos que tenían lugar en el Cusco, desplazándonos luego hacia abajo (y afuera), a los centros administrativos provinciales y, por último, a los asentamientos locales. Como cualquier especialista pronto advertirá, este panorama abunda en generalizaciones y resúmenes, un hecho que reconocemos pero que no podemos evitar por las limitaciones de espacio. Además, es importante anotar que las formas de organización de las poblaciones locales variaban considerablemente, así como los procedimientos administrativos que se aplicaban para supervisar a los pobladores de una y otra región. Esto es particularmente cierto, por ejemplo, en lo que respecta a la administración decimal, una forma de organización bastante apreciada por algunos de los cronistas, que estaba vigente y servía eficazmente para organizar a los grupos de trabajo locales en las diversas provincias del imperio. Aclararemos que en este artículo no pretendemos ser exhaustivos y/o definitivos sino, sobre todo, proporcionar un panorama razonablemente preciso que nos permita examinar con mayor detenimiento el tema de los quipus como medio de registro en la administración inca.

1a. La organización estatal/imperial en el Cusco, la capital

Como se podría imaginar, aquello que era bueno o malo, por no decir eficiente o innavegable, en la organización del Tahuantinsuyu, estaba determinado por la forma en que se disponían los asuntos en el Cusco, la capital (Fig. 2). Al menos, esto es lo que los cronistas-quienes recogieron buena parte de su información a través de las élites políticas cusqueñas- nos han hecho creer. El Cusco fue el centro del poder supremo y de la autoridad en el imperio inca. Era allí donde el monarca inca-el *Sapa Inca* ('único inca') - residía junto con su *coya*, la soberana (que en las últimas épocas del imperio también era su hermana). El aparato administrativo en la capital inca estaba integrado por descendientes, directos y/o colaterales de los diez o doce soberanos que gobernaron en la ciudad durante un período histórico que resulta sorprendentemente breve para

un imperio tan grande. Esto quiere decir que solo transcurrieron entre 125 y 150 años desde los comienzos de la expansión del imperio inca más allá de los alrededores del valle del Cusco hasta su brusco final en la época de la invasión española en 1532. Dada la celeridad de este período de formación, tal vez no sea una sorpresa descubrir que, mientras la estructura administrativa parece haberse consolidado de manera satisfactoria en la ciudad capital, las cosas estaban en el proceso de organización, aunque con significativas variaciones locales, en las provincias.

A la cabeza de la jerarquía administrativa en el Cusco y el imperio estaba el inca. El cronista indígena Guamán Poma de Ayala, indica el número de funcionarios que se ocupaban de las necesidades cotidianas y los intereses del inca. El más próximo era un secretario (*Uscap cimin quipocor*, «aquel que lleva la cuenta de las palabras del Inca»),, un contador principal y tesorero (*Tawantin Suyo runa quipoc Yncap*, «aquel que lleva la cuenta de la gente y bienes del Tawantinsuyu») (Fig. 3),, así como un consejo de cuatro grandes señores o *apus*, cada uno de los cuales era responsable ante el inca por los asuntos de cada uno de los cuatro suyus (véase p. 278, Fig. 36). Los *apus* constituían lo que Guamán Poma denominó «consejo real»),, un cuerpo que era atendido por un secretario, el Tawantin Suyo capac Yneacanap cimin quipocnc («aquel que lleva las palabras del Inca y los señores/apus») (Fig. 4). Estas eran las principales autoridades que había en el núcleo de lo que podríamos llamar «gobierno civil» de la capital inca. Sin embargo, no deberíamos olvidar que lo que clasificamos como asuntos civiles, por un lado, y asuntos religiosos, por el otro, nunca estuvo muy separado en el gobierno inca. Por tanto, en ese aspecto, hay que tomar en cuenta al sumo sacerdote de los asuntos religiosos incas, el Villac Umu (Fig. 5), así como a la jerarquía de funcionarios del Cusco y de todo el imperio que él controlaba, quienes estaban profundamente involucrados en lo que normalmente identificaríamos como administración civil.

Aparte de considerar las principales funciones y cuerpos administrativos de la capital, es importante observar que había una institución, el denominado sistema de ceques, con la que se hallaban relacionadas todas las actividades diarias de la ciudad. Los 41 (o 42) *ceques* constituían unos alineamientos (invisibles) de lugares sagrados-las llamadas *huacas*- los cuales se encontraban dentro de la ciudad y en sus inmediaciones y eran los sitios donde habían ocurrido importantes acontecimientos vinculados al origen de la antigua capital. En cada huaca se realizaban ofrendas de sacrificio un determinado día del año. Debemos observar que la estructura general de la división de la ciudad en sectores (Hanan o alto Cusco y Hurin o bajo Cusco), cada uno de los cuales estaba subdividido en dos partes, fue la base de la organización de las cuatro partes o sectores del Tahuantinsuyu. Dentro de los sectores, los *ceques* generalmente se distribuían en grupos jerárquicos de tres componentes que eran designados (de arriba a abajo) como *collana, payan* y *cayao*. El orden de estas tres categorías, las mismas que se repetían en torno al núcleo del sistema –el templo del Coricancha (el templo del Sol)–, variaba según los sectores. Así, en Hanan Cusco la jerarquía (de *collana* a *cayao*) estaba dispuesta en el sentido del reloj, mientras que en el Hurin Cusco iba en sentido contrario (Fig. 6). Volveremos sobre este punto más adelante.

Los sacrificios que se realizaban en las huacas (estas oscilaban entre 328 y 350) ubicadas a lo largo de los 41 o 42 *ceques*, más un período de descanso sin identificar, correspondían en su totalidad al calendario ritual (por ejemplo, de 365 días) de la capital y el imperio (Fig. 7). Lo que convirtió a este sistema de calendario ritual en político y, por tanto, en relevante para un estudio sobre la administración estatal, fue el hecho de que los grupos de parentesco real y/o no real -llamados *panacas* y *ayllus*, respectivamente– eran responsables de llevar a cabo las ofrendas de sacrificios en las huacas alineadas a lo largo de *ceques* específicos. Esto significaba que determinados sectores del territorio, dentro y alrededor de la ciudad, así como ciertos segmentos temporales del calendario anual, estaban relacionados con una u otra de las *diez panacas* y/o *diez ayllus* entre los cuales se repartía la población.[10] Se cree que la información que concierne al sistema de *ceques*

◄ Fig. 3. El contador mayor y tesorero del inca, registraba todos los datos contables en los cordeles quipus (Guamán Poma de Ayala, 2009 [1615]: lámina 362).

► Fig. 4. El secretario del inca y del consejo, hablaba con este oficial también portaba un quipu, del mismo modo que los contadores (Guamán Poma de Ayala, 2009 [1615] : lámina 360).

▼ Fig. 5. El Villac Umu era el sacerdote principal del imperio inca (Molina, 2008 [1968]: libro II, capítulo 68).

de la ciudad del Cusco se encuentra registrada en un quipu. En seguida veremos cómo dichos datos podrían figurar en un par de ellos.

1b. El quipu como registro de cuerdas del Cusco

Sin pretender alegar que hemos identificado algo tan espectacular como un «quipu de *ceques*», dadas las características estructurales del sistema de *ceques* del Cusco, pensamos que es posible vislumbrar, en un par de quipus existentes actualmente en el Banco Central de Reserva, en Lima- una muestra de la estructura y la organización de las cuerdas que, ciertamente, podría haber adaptado los rangos de segmentación y jerarquía de aquel sistema, tal como se ha destacado líneas arriba y ha sido descrito, con mayor detalle, en varias publicaciones especializadas.[11] Como vemos en la Figura 6, la organización del sistema de ceques se basa en una división en cuatro partes, dispuestas entre los sectores Hanan y Hurin. Excepto por el sector del Cuntisuyu (que tenía catorce *ceques*), los suyus usualmente contaban con (3 x 3=) 9 *ceques*. Como hemos dicho anteriormente, los ceques se ordenaban en tres categorías jerárquicas (*collana, payan, cayao*), según el sentido del reloj en Hanan Cusco y en sentido contrario en Hurin Cusco. Los dos ejemplos en cuestión son parte de un grupo de cinco quipus atados juntos, al cual hemos denominado «conjunto enlazado» (Fig. 8),, En esta figura, ambas muestras han sido rotuladas como UR38 y UR53C. Debemos advertir que, luego de haber estudiado los cinco quipus del grupo, encontramos que los otros tres no representan el tipo de organización que caracteriza a aquellos dos (excepto por el patrón de color). No podemos explicar con precisión por qué los quipus UR38 y UR53C son distintos a los otros integrantes del conjunto; sin embargo, debido a limitaciones de espacio, dejaremos este problema aparte para concentrarnos en el tema principal de nuestro trabajo. Por otro lado, destacaremos que todos los quipus de este conjunto enlazado comparten una peculiar organización de las cuerdas según el color: esto quiere decir que los cinco quipus repiten un patrón de color de tres cuerdas: blanco (W), naranja rojizo (RL) y marrón claro (AB). La Figura 9 yuxtapone los datos «leídos» a partir de los ejemplos 53C y 538. En el quipu 53C la secuencia de color *WRLJAB* se repite en tres conjuntos de cuerdas colgantes (como vemos en la columna del extremo izquierdo, cada cuerda colgante recibe un número de cuerda independiente); no obstante, en el quipu 538, la secuencia *WRLJAB* aparece en conjuntos compuestos por dos cuerdas colgantes, la segunda de las cuales lleva una cuerda subsidiaria (o sea, cuerda 1, cuerda 2, cuerda subsidiaria 2a1). De este modo, la semejanza entre estos dos ejemplos en cuanto a la repetición de la secuencia de color encubre una diferencia fundamental entre ambos que reside en el número y la disposición de las cuerdas que ostentan aquellos colores: colgante/colgante/colgante vs. colgante/colgante/subsidiaria. Por tanto, lo que apreciamos en estos dos quipus es una disposición tripartita de categorías que imita la organización jerárquica de la tema *collana/payan/cayao* que mencionamos cuando aludimos al sistema de *ceques*.

A continuación se verá que, al situar ambos ejemplos en la Figura 9, a partir de la cuerda colgante N.º 11 del quipu 53C y de la cuerda colgante N.º 1 del quipu 538, los valores numéricos

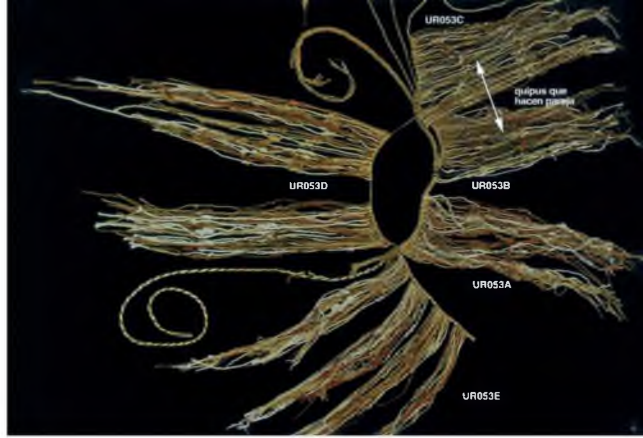
▸ Fig. 6. Representación esquemática de los ceques del Cusco, incluyendo su orientación y su relación con el Alto y Bajo Cusco.

que se consignan en posiciones equivalentes de las cuerdas respectivas son idénticos o muy aproximados. Por ello es que antes nos referimos a este par de ejemplos como quipus «bastante parecidos». Sin embargo, si estos quipus intentaban registrar los mismos (o similares) datos, deben de haber clasificado la información de una manera un tanto distinta, pues, tal como hemos visto en el párrafo anterior, existe una diferencia básica entre ambos en cuanto a la estructura de las cuerdas y la repetición del patrón tripartito de color. Fuera de esta diferencia y como estos dos quipus parecen registrar valores numéricos similares y presentan un patrón de color idéntico, podríamos concluir que fueron concebidos como registros iguales o copias. No obstante, como se observará más adelante, hay otro rasgo que nos permite establecer que, de hecho, son casi exactamente opuestos (podríamos decir opuestos complementarios). Y, justamente, así es como solía caracterizarse la relación entre los sectores hanan y hurin del Cusco.

En la segunda columna de los datos que se refieren a los quipus UR53C y UR53B, se indica cómo están unidas las cuerdas colgantes a la cuerda principal en cada quipu. Los dos modos de anudar —cuyos detalles no es necesario especificar ahora— han sido designados ya sea como V (verso) o como R (recto). Y, como en el quipu UR53B (aquel en el que cada tercer elemento de un grupo de cuerdas tripartito es una cuerda subsidiaria) no está registrado el sentido en que fueron atadas las cuerdas subsidiarias, estas han sido señaladas con una U. Ahora bien, los tipos de anudamiento V y R son, en realidad, las dos caras opuestas de una misma moneda. Es decir, una cuerda anudada del tipo V aparecerá como si fuera del tipo R si es vista desde el lado opuesto (y viceversa). Esto significa que, en tanto estos dos ejemplos son efectivamente un «par equivalente», la semejanza solo se obtiene si se mira el quipu UR53C por el lado V al mismo tiempo que se observa el quipu UR53C por el lado R. De hecho, si se examinaran ambos por el mismo lado (ya sea en la posición V o en la R), los valores numéricos de las cuerdas adyacentes no se alinearían o coincidirían, como sí sucede cuando se contraponen los tipos de anudamiento, tal como se muestra en la Figura 9. De ahí que el «emparejamiento» de estos quipus en función de las secuencias de color de las cuerdas y los valores solo será posible cuando ambos sean colocados (y vistos) en sentido contrario.

▾ Fig. 7. Quispeguara fue una de las huacas unidas por los *ceques* alrededor del Cusco. Nótese la presencia de piedras labradas y juegos de agua, como es característico del espacio sagrado inca.

Nuestra hipótesis es que la diferencia que se acaba de describir en la orientación de los anudamientos de las cuerdas es similar a la que hay entre las dos mitades (sectores) del sistema de ceques del Cusco, donde las categorías jerárquicas (*collana/payan/cayao*) de los tres conjuntos de ceques de un sector se establecen en el sentido del reloj, mientras que las de la otra parte lo hacen en sentido inverso. Y, puesto que a menudo se ha insinuado que el sistema de ceques fue registrado en un quipu, desde hace mucho tiempo se ha planteado la cuestión sobre cómo se llevó a cabo el registro de una organización en secciones y categorías tan compleja. Nuestra explicación es que probablemente el sistema de ceques no fue registrado en un único quipu; más bien, debió de haber sido fijado



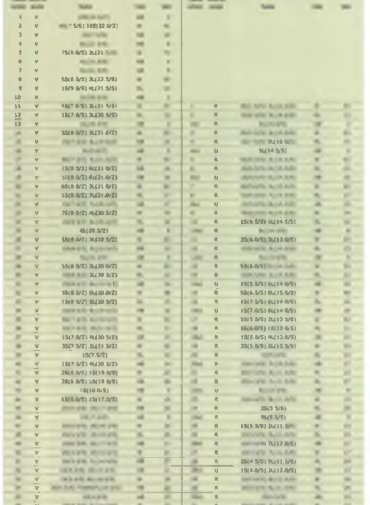
▸ Fig. 8. Detalle del quipu denominado «Conjunto Enlazado», que pudo haber representado el mismo orden que tenía el sistema de *ceques*. Ver desarrollo de los datos de los quipus UR053C y UR053B en la figura 9. Museo Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

en un par de ellos: uno para Hanan Cusco y otro para Hurin Cusco (Fig. 11). Una pareja como aquella conformada por los ejemplos UR53B y UR53C, que se aprecia en la Figura 8, podía haber consignado con facilidad la información mediante una distribución en mitades equivalentes y compuestas por rubros tripartitos, los cuales se repiten en el sentido del reloj en una mitad y en sentido contrario en la otra.

2a. La organización provincial

A medida que nos alejamos del Cusco y descendemos en la jerarquía administrativa, encontramos a los supervisores de las cerca de ochenta provincias que conformaban el imperio. Cada una de ellas estaba bajo el control de un Tocricoc («aquel que observa/vigila») (Fig. 12), al que asistía un *quipucamayoc* principal, quien registraba la información, especialmente a través de datos estadísticos (a los que con frecuencia se denomina «aritmética política»), los mismos que correspondían a esa provincia (datos de censos, registro de tributos) (Fig. 10). También había una pareja de funcionarios, a quienes Guamán Poma denominó *Hatun hucha quipoc* y *Huchuy hucha quipoc*, los contadores y tesoreros mayor y menor de sus respectivas provincias. Al llegar al nivel de la organización provincial, entramos en el tema de la organización decimal y su grado de alcance en la estructura jerárquica y en la supervisión de los trabajadores estatales. Estos últimos están relacionados con el sistema de base decimal del trabajo comunitario. En el Estado inca los impuestos a los pueblos sometidos eran aplicados mediante la exigencia de trabajar en proyectos estatales como la construcción y mantenimiento de caminos, almacenes y puentes, así como en el cuidado y ocupación de las tierras que pertenecían al estado y los dioses, entre otras tareas.

YUXTAPOSICIÓN DE LOS DATOS DE LOS QUIPUS UR053C Y UR053B

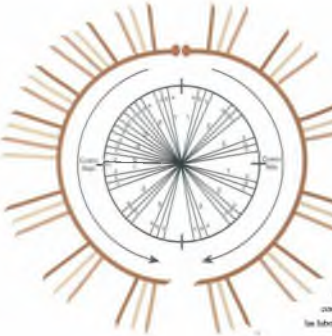


◄ Fig. 9. Desarrollo de los datos que pueden ser leídos a partir del Conjunto Enlazado.

▼ Fig. 10. Los *quipucamayoc* eran los responsables de archivar la información en los quipus y de interpretarlas posteriormente (Murra, 2008 [1956]: Mito II, capítulo 25).

► Fig. 11. El sistema de cargas interpretado como la lectura de dos quipus, que habrían representado la división Hanan y Hurin del Cuzco.

► Fig. 12. El Tocricoc o supervisor de pintores en el Tahuantinsuyo, dependía del trabajo de sus *quipucamayoc* para poder administrar toda la información proveniente del imperio. (Guamán Poma de Ayala, 2009 [1615]: Lámina 348).



En muchas partes del imperio, en el momento de la conquista española, los trabajadores comunitarios constituían agrupaciones decimales según los principios del dualismo y una organización en cinco partes. Es decir, cinco grupos de diez (chunca) trabajadores de las comunidades locales conformaban un conjunto de cincuenta, el cual era emparejado con otro del mismo tamaño para sumar un grupo de cien (pachaca) trabajadores. Como se aprecia en la Figura 13, al ascender en la jerarquía, los principios de emparejamiento (sistema dual) y la organización en cinco partes operaban juntos para formar grupos más mayores, hasta alcanzar el nivel de diez mil (hunu) trabajadores comunitarios. En cada nivel, los caciques (llamados curacas) supervisaban las actividades grupales, mientras que los *quipucamayoc* registraban la información concerniente a la asistencia de los miembros y su participación en las labores asignadas a cada grupo por el Estado. [9]

2b. El registro de datos en el nivel provincial

Un asunto que durante mucho tiempo ha suscitado el interés de los estudiosos de la civilización inca es cómo era propagada la información entre los niveles colindantes de la jerarquía administrativa. La figura 13 representa la organización básica de dos tipos de información, distintos y recíprocos, que fluían en direcciones opuestas dentro de la jerarquía. En este sistema, las expectativas de los funcionarios de alto nivel en relación con aquellos de un nivel inferior fluctuaban, mediante la contabilidad de los quipus, de la cima de la jerarquía hacia abajo. Esta información habría sido *partuna* por naturaleza; es decir, las tareas asignadas a mil contribuyentes serían partidas en dos grupos de quinientos, los cuales se dividirían en cinco grupos de cien y así sucesivamente. Los contadores de las comunidades locales transmitían los datos en sentido inverso, hacia arriba, en la cadena jerárquica de funcionarios.

En última instancia, la información en cada nivel representaría la suma de registros hechos a partir del nivel inmediatamente inferior. Esta acumulación de datos llegaría, eventualmente, a manos de los contadores estatales en el Cusco, donde se encontraba el nivel más alto de contabilidad.

Sólo en tiempos muy recientes ha sido identificado un conjunto de quipus vinculados jerárquicamente por una modalidad recíproca de suma/partición, la misma que habría sido característica de la contabilidad administrativa del imperio inca, tal como se ha expresado líneas arriba. Con nuestra colega Carrie Brezine, hemos descubierto en un conjunto de siete quipus de Paruchuco

lo que hemos denominado una «jerarquía contable». „ cuya organización de la información es notablemente similar a aquella que hemos estudiado anteriormente (suma hacia arriba; división hacia abajo). Como veremos, la jerarquía contable de Puruchuco también implica elementos de control y equilibrio a través del cual los contadores incas podían tener seguridad sobre la veracidad y fiabilidad de los registros estatales.

El sitio arqueológico de Puruchuco está localizado en la ribera sur del río Rímac, a unos cinco kilómetros y medio al noreste de Lima, en el actual distrito de Ate (Fig. 14). Puruchuco fue excavado y reconstruido por el doctor Arturo Jiménez Borja a partir de 1953. „ Se trata de un complejo aproximadamente rectangular y rodeado por altos muros construidos con tapia (adobe apisonado). En los alrededores había varias edificaciones más pequeñas, las cuales a veces lindaban con el palacio de Puruchuco. El conjunto de quipus en cuestión fue hallado en una olla (urna), bajo el suelo de una casa situada inmediatamente al norte del edificio principal. A partir de su ubicación, Carol Mackey, una de las primeras estudiosas de los quipus de Puruchuco, supuso a fines de los años sesenta que esa construcción era la casa de un *quipucamayoc* que servía al señor del palacio. „

Con Brezine hemos establecido una «jerarquía contable» relacionada con siete de los veintiún quipus encontrados juntos en la olla de Puruchuco. Estos siete quipus están vinculados entre sí por una disposición jerárquica de tres niveles interconectados, que hemos denominado niveles I, II y III en la Figura 15. Dos de los siete quipus (UR63 y UR73) se encuentran en la base, el nivel I; tres están en el nivel II (UR64, UR68 y el N.º 9 [véase abajo]), y dos (UR67 y UR66) figuran en el nivel III.

Debemos recalcar que el ejemplo N.º 9 (del nivel II) se encontraba en el Museo de Puruchuco cuando Carol Mackey estudió esta colección, hacia fines de la década de los años sesenta. Sin embargo, cuando Brezine y yo volvimos a investigar en el archivo de quipus, en el verano de 2004, este ya no se hallaba en la colección y el personal del museo no pudo informarnos qué había pasado con él. También debemos anotar que, en el momento en que realizamos nuestro estudio, los dos quipus de la cúspide de la jerarquía (UR66 y UR67) estaban enrollados juntos en un solo fardo. Como Mackey observó primero,[9] estos dos quipus poseen idénticos valores numéricos y unos colores en las cuerdas que parecen indicar una sutil transformación de uno en el otro.

En la jerarquía contable de Puruchuco hay dos aspectos principales. En primera instancia, los ejemplos de un mismo nivel coinciden, o coinciden bastante, en la medida en que muestran secuencias numéricas y patrones de color idénticos, o muy similares. Hemos sostenido que esto constituye un elemento de control y equilibrio de la jerarquía contable. En realidad, este podría deberse a la presencia de parejas de *quipucamayocs* (correspondientes a las mitades Hanan y Hurin), cada una de las cuales podría haber estado encargada de la supervisión de la otra. En segunda instancia, en

◄ Fig. 13. Representación esquemática de la organización decimal inca.

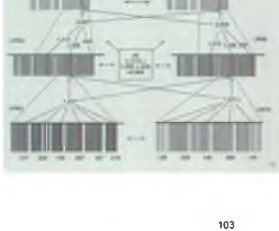
► Fig. 14. Puruchuco fue un palacio habitado por uno de los señores provinciales a quienes los incas encomendaban el gobierno de las distintas regiones de su imperio. El Señor de Puruchuco fue parte del aparato administrativo que regía la costa central y tenía su sede principal en Pachacámac.

► Fig. 15. Esquema de las distintas jerarquías presentadas en el quipu de Puruchuco.

los quipus los valores se suman hacia arriba y se dividen hacia abajo. Y, más específicamente, los valores numéricos de ciertos grupos de cuerdas (que se definirán más adelante) de los dos quipus del nivel I suman valores iguales a ciertos grupos de cuerdas de los tres quipus del nivel II, y los valores numéricos de ciertos grupos de cuerdas de estos últimos suman aquellos de los dos quipus del nivel III. También se podría considerar esta operación en sentido contrario. Es decir, al desplazarse hacia abajo en la jerarquía, los valores de las cuerdas de los niveles más altos son partidos en valores más pequeños, los cuales a su vez se reparten entre los grupos de cuerdas del nivel inferior que le sigue. Aunque el concepto es sencillo, los detalles de estas relaciones resultan bastante complejos. Lo que importa en la organización de este conjunto de quipus es que parece representar el tipo de registro informativo e intercambio de datos que podría haberse requerido para pasar información (por ejemplo, sobre censos o asignaciones de trabajo) en sentido ascendente y descendente desde el de la cadena de funcionarios administrativos del Estado inca. Antes de describir el proceso de las operaciones de suma y partición señalado anteriormente, esbozaremos un panorama en torno a las características más relevantes de este grupo de quipus.

En cuanto a la disposición del color de las cuerdas y el espaciado, cada uno de los siete quipus de Puruchuco está organizado en distintas cantidades de subunidades. Los quipus del nivel I se «descomponen» en seis subunidades; aquellos del nivel II están divididos en tres subunidades (más lo que hemos denominado «segmentos introductorios»), y los dos quipus del nivel III cuentan con solo una unidad (más los «segmentos introductorios»). Dentro de estas subunidades, las cuerdas se subdividen (por el color y el espaciado) en unidades de cuatro cuerdas organizadas según una seriación de color. Se usa el término seriación para referirse a una secuencia de colores - por ejemplo, marrón oscuro, marrón intermedio, marrón claro, blanco-que se repite muchas veces (como en aquel par de ejemplos mencionados arriba: W/R1/A/B). „

Con el fin de describir más a fondo la suma y/o partición de información en estos quipus, podemos examinar un ejemplo de suma ascendente entre los niveles I y II. Primero anotaremos que el quipu UR73 no está intacto, pues posee solo 69 de las 111 cuerdas colgantes que hemos calculado que tenía originalmente. De ahí que, por estar más completo, hayamos elegido el quipu UR63 como representativo del nivel I. En la Figura 16, se ilustra la relación entre los quipus UR068 y UR63.



El quipu UR63 está organizado, de acuerdo con el espaciado y la seriación de color, en seis grupos de cuerdas colgantes, designadas como a, b, c, d, e y f. El número de cuerdas de cada grupo se muestra entre corchetes al final de las columnas. Las seis columnas comprenden lo siguiente: a) tres conjuntos de (5 x 4 = *20* cuerdas organizadas en cinco grupos con una seriación de cuatro colores en cada uno, b) *dos* conjuntos de (3 x 4 + 2 x 3 = *18* cuerdas con seriación de color, y c) *un* conjunto de (3 x 4 + 3 = *15* cuerdas con seriación de color. Las líneas punteadas de las partes superior e inferior de las columnas de UR63, en la Figura 16, indican cómo se haría la reagrupación de acuerdo con una apropiada disposición lineal. Los valores numéricos de los grupos de cuerdas del quipu UR63 se suman a los valores registrados en la sección media de las tres subunidades del quipu UR68. En la figura en cuestión, las cuerdas con seriación de color del quipu UR63 se alinean a través de los seis segmentos, y estos grupos están alineados con los (5 x 4 = *20*) grupos similares de cuerdas con seriación de color de la subdivisión central (cuerdas N.º 34-53) del quipu UR68. La adición transversal de las cuerdas alineadas del quipu UR63 da unas sumas totales iguales o próximas a las que se registran en la sección media (que aparece en la figura) del quipu UR068. Los valores anudados en las cuerdas de este quipu son indicados a la derecha; cualquier número entre paréntesis ubicado inmediatamente a la izquierda de estos es la suma efectiva de los valores de las cuerdas que se encuentran en la misma posición en el quipu UR63. Los números entre paréntesis representan valores que *deberían* haber sido registrados en caso de que el vínculo entre UR63 y UR68 fuera un asunto de estricta adición. La presencia de varias coincidencias aproximadas antes que exactas sugiere que había cierto grado de flexibilidad o variación permitido en la relación contable entre estos dos niveles de registro de información.

Para continuar con el vínculo de adición que se establece en forma ascendente, consideraremos los quipus UR68 (nivel II) y UR67 (nivel III). Está relación se ilustra en la Figura 17, donde el qu pu UR68 se descompone en tres subdivisiones con seriación de color (designadas como A, B y C), las cuales aparecen alineadas con los grupos de cuerdas con seriación de color similares del qupu UR67. En la Figura 17 se confrontan *20* cuerdas de todas las subunidades.

Las sumas entre UR68 y UR67 son más exactas que aquellas entre UR63 y UR68. Dejando de lado la cuerda rota del quipu UR67, los valores difieren en solo dos instancias y, en cada caso, las discrepancias son menores: 2 904 en lugar de 2 908 y 161 en vez de 162. La variación existente en la conexión entre los niveles I y II se ha reducido considerablemente en la relación entre los niveles II y III.

Resaltaremos que las cuerdas colgantes que figuran entre las líneas punteadas en la Figura 15 están empleadas en las relaciones de suma/partición que se acaban de subrayar (ejemplos que se ilustran en las Figuras 16 y 17). Las cuerdas colgantes del nivel III que se encuentran fuera de las líneas punteadas en esa figura y aquellas situadas a la izquierda de las líneas punteadas y que sobresalen en la parte superior del quipu del nivel II, forman lo que llamamos «segmentos introductorios». Las líneas punteadas de la Figura 15 abarcan todas las cuerdas colgantes del quipu del nivel I, pero únicamente la subunidad intermedia del quipu del nivel II. Por tanto, deben de haber habido, en una época, cuatro qus adicionales del nivel I que contenían la información que sería registrada en dos subunidades adicionales en quipus del nivel II. Una de estas parejas (¿se ha perdido?) habría sumado, al extremo izquierdo, las subunidades del nivel II; mientras que la otra habría dado las sumas registradas en las subunidades de la derecha de la sección central. Salvo por los segmentos introductorios, todas las cuerdas de los quipus del nivel III estaban involucradas en la relación de adición.

▲ Fig. 16. Esquema de la relación entre los quipus UR068 y UR63.

▶ Fig. 17. Esquema de la relación entre los quipus UR68 y UR67

En resumen, parece que la estructura original de la jerarquía contable de Paruchuco tenía seis parejas de quipus en el nivel I, cuyos valores eran sumados para obtener aquellos registrados en las tres subunidades de los *tres* quipus del nivel II, las cuales, a su vez, eran sumadas y registradas en los dos quipus del tuju el III. De este modo, o la información era canalizada y sintetizada hacia ali'Tiba en esa jerarquía, o la información era subdividida y distribuida hacia abajo entre los tres niveles de qu pus. Imaginamos que la jerarquía contable de Paruchuco representaba un conjunto de registros que eran consultados tanto dentro como fuera de las comunidades locales de un centro administrativo provincial ones (Fig. 18). Bajo esta premisa, proponemos que los *quipucamayocs* de Paruchuco reportaban la información a los jefes *quipucamayocs* de Huchaccimac. Por ejemplo, los quipus del nivel III podrían representar un conjunto de órdenes enviadas al señor de Paruchuco por el gobernador provincial o informes sobre los recursos locales de Paruchuco que habían sido preparados para ser despachados al gobernador provincial. En cada uno de estos supuestos, se habría requerido que los quipus llevaran una indicación de su destino u origen. Si los numerosos quipus llegaban a ser depositados en un archivo central, o eran despachados desde ese archivo a distintos lugares, hubiera sido útil, si no primordial, contar con una identificación de su procedencia codificada dentro de cada quipu. Por tanto, sugerimos que los segmentos introductorios de los quipus del nivel II y III, cada uno de los cuales ofrece una disposición particular de tres nudos en forma de ocho, representaban precisamente dichas indicaciones.

3a. La organización administrativa local

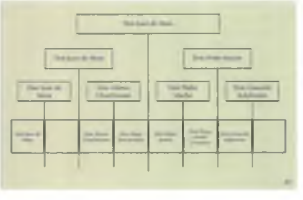
Cuando estudiamos la administración de los asuntos públicos en los asentamientos locales, las funciones de mayor relevancia tanto en lo que se refiere a las prácticas de control local como a las relaciones entre la comunidad y el exterior, encontramos que había una jerarquía de señores locales, o *curacas*. Estos eran la cabeza de linajes locales compuestos usualmente por múltiples *ayllus* (basados en el parentesco, la posesión de tierras, los grupos rituales o ceremoniales). El *funcionario más importante* dentro de una jerarquía local figuraba comúnmente como cacique principal (el líder del linaje más poderoso del territorio local) en los documentos españoles, y su subordinado inmediato era el cacique, o segundo. Ahora, debemos recordar que el principio de organización dual, el cual adopta la forma (en un contexto social) de un sistema de sectores (mitades), predominaba en las comunidades de todos los Andes en la época de los incas. Ya hemos visto que era una institución medular en el Cusco, la capital, que estaba dividida en Hanan Cusco y Hurin Cusco. En el ámbito local, donde era frecuente que hubiera una relación jerárquica entre ambos sectores, estos eran denominados (o clasificados) como *hanan* (superior, el que tiene precedencia=) y *hurin* (=inferior; el grupo subordinado=). El nombre completo de los sectores era, por lo general, *hanansaya* y *hurinsaya* (el sufijo saya indica parte o sector). En la mayoría de las organizaciones sociopolíticas, los sectores estaban conformados por muchos *ayllus*, cada uno bajo el mando de un curaca. A menudo el cacique principal procedía del linaje del *ayllu* que prevalecía en hanansaya, mientras que el segundo representaba a los *ayllus de hurinsaya*. La organización jerárquica primordial de los funcionarios curacas locales estaba estructurada e interrelacionada tal como se aprecia en la Figura 20.

Esta ilustración es un esbozo muy general de las organizaciones locales de las comunidades andinas del imperio inca. En la medida en que nos interesamos por la administración y los modos de registro, es significativo destacar que los funcionarios mayores de los sectores eran asistidos por *quipucamayocs* - es decir, por un par de «registradores locales», uno para los *ayllus* de *hananssaya* y otro para los de *hurinsaya*. En los primeros documentos administrativos

◀ Fig. 18. Uno de los quipus encontrados en el palacio de Puruchuco. Museo de Sitio de Puruchuco «Arturo Jiménez Borja», Lima.

▼ Fig. 19. Detalle del quipu UR28, proveniente de Nazca. Staatliches Museum für Völkerkunde München. Foto: Gary Urton.

▶ Fig. 20. Representación de las jerarquías dentro del linaje de curacas de Chicama.



españoles se insinúa que esta pareja basada en la dualidad de los sectores no solo mantenía los registros de sus correspondientes *ayllus*, sino que cada uno de ellos también guardaba una copia de la información que concerniá al otro sector (así, cada *quipucamayoc* habría tenido el registro de toda la información correspondiente a la comunidad, especialmente los datos demográficos). Como consecuencia de esta modalidad, que hemos analizado en otro trabajo[6], como un sistema de control y equilibrio, existieron, por lo menos, dos copias de todos los registros que atañían a cualquier población local. Ahora tenemos sólidas evidencias de tales configuraciones en los quipus del corpus existente. Uno de los ejemplos que hemos analizado en la sección anterior proviene de Puruchuco, en la costa: el otro es de Chachapoyas,[7] al norte de la sierra central del Perú. También debemos expresar que contamos con referencias a esas disposiciones, las mismas que se encuentran en los primeros documentos administrativos coloniales de los españoles. Para el caso, una de ellas figura en el relato de una Visita hecha a los lupaqa, pueblo que vivía en las riberas suduccidentales del lago Titicaca, en los comienzos de la época colonial. El testimonio de un cacique local, don Martín Cusi, del sector de Luringaya (que equivale a *lurinsaya*), dice lo siguiente:

> *Fue preguntado si entre los quipos que en otra declaración tiene dicho que tenía en su casa si había el quipo de los indios que en tiempo del yngа había en esta provincia tributarios y qué tantos indios había dijo que sa había el dicho quipo y luego exhibió ciertas cuentas de lana con unos ñudos que dijo ser el dicho quipo y cuenta de los indios tributarios que había en esta provincia en tiempo del yngа el cual dicho quipo el dicho don Martín Cusi y Iope Martín Ninaro que [sic] quipocamayo mayor que dijo ser de la dicha parcialidad de lurinsaya de toda la provincia que es persona que tiene cuenta y razón como contador de los negocios de la comunidad fueron declarando y su declaración se fue confiriendo partida por partida con la declaración que hizo don Martín Cari cacique principal de la parcialidad de Anansaya por el dicho su quipo y vinieron conformes en todas las partidas y número de los indios de todos los pueblos de ambas parcialidades excepto que en una partida de indios comas del pueblo de Pomata que dice don Martín Cari que había veinte [20] indios dijo el dicho don Martín [Cusi] y su quipocamayo que por su quipo parecen ser veinte y dos [22] en todas las demás partidas conforman los dichos caciques en sus declaraciones*[8].

El valor de este relato no solo reside en la idea que nos da acerca de la disposición jerárquica de los quipucamayocs, sino que también señala la importancia de los procedimientos de control y equilibrio en las prácticas de registro hechas a nivel local con cuerdas anudadas y basadas en el sistema de sectores.

3b. Un quipu local: la numeración, el rango y el valor de un quipu de Nazca

El asunto que nos concierne ahora es indagar cómo tendrían que haber estado dispuestos los quipus para reflejar una información (censos, tributos, etc.) que era tan vital para la organización de las comunidades locales del Tahuantinsuyu. Al formularnos esta cuestión, entramos en un terreno en el que hay que superar cómo era acogida la información local, más aún si se considera el desorden inherente a la política y otros factores con los que debían lidiar los *quipucamayocs*. En esa perspectiva, suponderemos que el nivel inferior de registro informativo que se observa en la «jerarquía contable» de los quipus de Puruchuco, tema analizado líneas arriba, correspondía, en efecto, a los datos de un nivel local. Puede ser por esta razón que las sumas no resultan tan precisas cuando nos trasladamos del nivel I al II en la jerarquía contable. Es decir, tal vez en el nivel local los registros siempre tendían a ser más ambiguos que aquellos que eran revisados para ser enviados fuera de la comunidad local, como ocurre con los quipus de Puruchuco del nivel III.

Para profundizar en este aspecto y determinar cómo se recolectaba y sintetizaba la información en el nivel local, debemos analizar un interesante ejemplo—que puede ser muy complejo para el lector—que se encuentra en el Museum fur Volkerkunde, en Munich Alemania.[9] Este quipu, al que designaremos UR28 (Fig. 19), es uno de los seis que conforman lo que hemos denominado «conjunto enlazado», el cual, según se ha informado, fue recuperado de manos de unos huaqueros en Atarco, cerca de Nazca, en la costa sur del Perú. Aunque algunas de sus características físicas y organizativas figuran en uno o más de los otros cinco ejemplos del conjunto enlazado, ahora solo disponemos de espacio para analizar el quipu UR28.[10]

El quipu UR28 está compuesto por 74 cuerdas colgantes hechas con hilos de algodón rematados en forma de S. Doce de las cuerdas colgantes llevan una subsidiaria cada una. Las cuerdas son de uno u otro de estos dos tonos: marrón claro (AB) o marrón intermedio (MB). En un plano muy general, este quipu está organizado en tres secciones definidas por las siguientes agrupaciones de cuerdas: 1) cuerda N.º 1, 2) cuerdas N.º 2-4, y 3) cuerdas N.º 5-74. El lector puede seguir nuestro análisis examinando la Figura 21.

La figura 21 presenta tres *conjuntos de columnas* principales que han sido designados como A, B y C. La subcolumna del extremo izquierdo dentro de cada conjunto de columnas muestra las cuerdas numeradas del 1 al 74 (la indicación *s1* que se añade a 12 de las cuerdas significa que hay una subsidiaria adosada a esas cuerdas). La subcolumna vecina, a la derecha (dentro de cada conjunto de columnas), señala el color de las cuerdas, ya sea AB o MB (véase arriba). La subcolumna que sigue a estas indicaciones sobre el color ofrece los valores numéricos anudados en las respectivas cuerdas. Finalmente, la subcolumna del extremo derecho (que aparece solo en los conjuntos de columnas principales A y C) incluye las sumas de los valores registrados en los grupos de cuerdas de las subcolumnas de la izquierda.

Cuando revisamos con cuidado la organización de los valores numéricos y de color del quipu UR28, descubrimos una disposición que se caracteriza por brindar la suma de valores de los conjuntos de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, y/o las reparticiones (o subdivisiones) de valores de los conjuntos de arriba hacia abajo, y/o de derecha a izquierda. Así, vemos que la cuerda N.º 1, de color AB, lleva el valor 102: este mismo valor numérico es la suma de los valores anudados en las cuerdas N.º 2-4 y sus subsidiarias. Las sumas precisas de las parejas enlazadas de cuerdas y subsidiarias son: 29(14, 13)10 y 12(54 (lo que da un total de 102). Notaremos que las cuerdas colgantes son de color

AB, mientras que las subsidiarias tienen un tono MB. Lo que viene a continuación, en las cuerdas N.° 5-74, es una complicada disposición de varios grupos de conjuntos de cinco cuerdas. Algunos de estos conjuntos son lo que llamaríamos conjuntos de cinco cuerdas impares, en los cuales el número de la primera cuerda de cada conjunto de cinco es un valor que acaba en 5 (por ejemplo: 5 + 15 + 25, 35 + 45, y 55 + 65); estas cuerdas del tipo impar son todas AB (marrón claro). También existen los conjuntos de cinco cuerdas que denominamos pares; es decir, aquellos cuyas primera cuerda tiene un número que es un valor decimal par, el cual termina en 0 (por ejemplo: 10 + 20 + 30, 40 + 50, y 60 + 70). Todas las cuerdas de estos conjuntos pares son de color MB (marrón intermedio).

Luego, cuando sumamos los valores de los grupos impares y pares de los conjuntos de cinco cuerdas, tal como han sido definidos arriba, encontramos que, salvo una sola excepción (véase abajo), las sumas son equivalentes a aquellas que se obtienen ya sea en las cuerdas colganies o en las subsidiarias de las cuerdas N.° 2, 3 y 4. Específicamente, las sumas del conjunto de cinco cuerdas *impar*/AB son similares a los valores de las cuerdas colganies N.° 2, 3 y 4, mientras que las sumas del conjunto de cinco cuerdas *par*/MB resultan equivalentes a los valores de las subsidiarias de las tres cuerdas mencionadas (es decir, aquellas que se identifican como N.° 2d, 3d y 4d). Habrá que anotar que hay un evidente error de registro ya sea en la cuenta N.° 4 (= *12*) o en los dos conjuntos de cinco cuerdas *impares* (55-59) + (65-69), que dan un total de *14*. Sospechamos que el error se encuentra en el último grupo de cuerdas y que la suma previsible de esta pareja de conjuntos de cinco cuerdas impares debería ser *12* (como en la cuenta N.° 4) en lugar de 14. Si aceptamos esta explicación, entonces veremos que el valor *102*, que se registra en la cuenta N.° 1 y es la suma de los valores de las cuerdas N.° 2, 3 y 4, se replica en los complejos grupos de cinco cuerdas *impar*/AB y *par*/MB desde la cuerda N.° 5 a la N.° 74.

En conclusión, el quipu UR28 presenta una intrincada disposición de cuerdas bicolores (AB/M B), organizadas en distintos grupos de conjuntos de cinco cuerdas impares y pares, cuya suma numérica (102) se reproduce tanto en las cuerdas y subsidiarias de las cuerdas N.0 2, 3 y 4 como en la primera cuerda del ejemplo, la N.° 1. Ahora bien, ¿qué podemos conjeturar o teorizar sobre el uso y significado de este quipu?

La primera observación que hacemos es que los valores numéricos registrados en los conjuntos de cinco cuerdas nos parecen similares en magnitud (por ejemplo, en el rango 1-6, donde el énfasis se encuentra en el extremo inferior) a los valores numéricos de tipo censal - según he propuesto en un estudio anterior-, sobre todo cuando lo que se consigna no es el total de los miembros de una familia sino el número de tributarios que hay en cada una. En el caso del quipu UR28, podría tratarse del conteo de tributarios de un número de ayllus, aquellas grupos sociales afines con los clanes. Específicamente, interpretaríamos los seis valores de las cuerdas N.° 2, 3 y 4 y de sus subsidiarias (por ejemplo, los valores 29/14, 13/10 y 12/24) como las cuentas tributarias de seis ayllus del área de Nazca. La suma total de la cuenta, *102*, también resulta interesante por los valores censales. Muchas fuentes españolas, se refieren que una de las principales formas de agrupación a las que se recurría para organizar a los pobladores en los censos estatales incas era la pachaqa (cien), grupo compuesto por cien trabajadores tributarios (como aquellos comunitarios).

Esta interpretación nos deja con la interrogante de cuál podría haber sido su significado, la importancia organizativa sociopolítica que aparentemente tenía la división de esta unidad central del tamaño (hipotético) de una *pachaqa* en dos partes. Esta división es más evidente en las diferencias de colores de las cuerdas (por ejemplo, AB vs. MB) y en la distinción entre conjuntos de cinco cuerdas pares e impares. En este punto, podríamos sostener que estudios ante los valores que se usaban para identificar la división bipartita de la *pachaqa*. Como ya hemos visto, estas agrupaciones duales eran sumamente comunes en el Estado inca. En la mayoría de los casos, las dos partes jerárquicamente relacionadas correspondían a *hanansaya* (parte superior) y *hurinsaya* (parte inferior). Por tanto, sugerimos que esa división sociopolítica bipartita había sido señalada en el quipu UR28 de tres maneras: a) por el color (AB o MB), b) por la distinción entre cuerdas colganies y subsidiarias en las posiciones de las cuentas N.° 2, 3 y 4, y c) por la diferencia entre conjuntos de cinco cuerdas pares e impares en las posiciones de las cuentas N.° 5-74. En suma, diríamos que la figura 23 es una representación esquemática de la organización bipartita de seis *ayllus* de Atareo, cerca de Nazca, cuyo censo fue registrado en el quipu UR28.

Es interesante apuntar que esta interpretación puede ayudar a explicar por qué, en ese ejemplo, la cuerda N.° 1 tiene un color AB en lugar de MB. La explicación se basa en el principio de inclusión,,, según el cual el miembro dominante de una pareja jerárquica y asimétrica asume a las dos partes cuando estas son representadas como una sola unidad. Por consiguiente, cuando AB y MB son integrados en una sola unidad, la identidad de esa unidad simple es señalada por el color que corresponde al miembro dominante de la pareja, en este caso el tono AB.

Más aún, siguiendo esta interpretación del quipu UR28 que arguye que los números, colores y diferencias de los conjuntos de cinco cuerdas pares e impares podrían haber sido combinados para detallar la organización y las relaciones en la jerarquía social de un grupo de seis ayllus divididos en sectores (tal como se resalta en la Figura 21), sería posible concluir que este quipu representa un ejemplo de la organización de la información por la manera de vincular signos con valores numéricos y los tipos sociales, o etnocategorías, que configuran una población local. Así, el quipu UR28 representa la organización de la información local en un registro social explícito.

Resumen y conclusiones

Comenzamos este artículo con una cita de la crónica de Cieza de León, en la que se comentaba la eficacia y precisión extraordinarias del sistema de registro de cuerdas del imperio inca: el quipu (Fig. 22). Anotamos, al estudiar los ejemplos existentes en diversas colecciones del mundo, nos preguntábamos si era posible hallar evidencias que confirmaran las observaciones de Cieza respecto al rigor y eficiencia del registro de cuerdas inca. Sin embargo, más allá de una simple confirmación acerca de su complejidad, reside justamente el tema fundamental de cómo pudieron los *quipucamayocs* haber logrado unos registros tan intrincados. En este trabajo hemos examinado ejemplos del registro de información de los distintos niveles de la jerarquía de la estructura administrativa inca. A partir de esos análisis, podemos afirmar que, en efecto, el qu pu fue un sistema de registro de datos muy eficaz y preciso. Esperamos que los próximos estudios arrojen nuevas luces sobre las prácticas y los sistemas de conocimiento que sustentaron ese excepcional sistema de registro tridimensional basado en cuerdas.

▼ Fig. 21. Cuadro interpretativo del quipu de Nazca.

▶ Fig. 22. El quipu, aunque de estructura simple a base de cuerdas y nudos, fue un elemento vital para el sistema administrativo inca y el control central de sus provincias. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

◄ Fig. 1. Representaciones de los señores incas según Guamán Poma de Ayala. Los primeros incas (Manan) ocuparon la parte baja del Cusco, y con el cambio del nombre dinástico a Hurin ocurrió un cambio importante en la organización política.

Los Señores del Quinto Sol: el poder material e inmaterial en el Tahuantinsuyu

Terence N. D'Altroy

El título de este libro es apropiado en varios sentidos para los incas, pero podría ser también adecuado para referirse a la realeza del Cusco como los Señores del Sol y no solo a los gobernantes de un imperio del Sol. La afirmación de que el Sapa Inca (Fig. 1) desciende del Inti (el orbe solar), junto con la asunción de que los incas tenían una posición privilegiada como intermediarios entre la humanidad y el Sol, apuntalaban la legitimidad de su gobierno. Los relatos de los cronistas, más un siglo de investigaciones de historiadores y arqueólogos, corroboran los notables esfuerzos que los incas hicieron para aumentar su poder mediante una serie creativa de medidas coercitivas, normativas y remunerativas. El propósito de este capítulo es analizar la naturaleza de ese poder a través de datos actuales que provienen de una amplia gama de fuentes, con énfasis en la arqueología. Lamentablemente, si tomamos en cuenta la enorme cantidad de investigaciones realizadas sobre el Imperio Inca, solo será posible abordar algunas cuestiones claves.

A lo largo de los años, a medida que los estudiosos trabajaban para integrar la información histórica y arqueológica relativa a los incas, los enfoques de las relaciones entre las distintas fuentes sufrieron cambios radicales. Las aproximaciones a la reconstrucción de las

condiciones de la vida y los caminos del poder en el Tahuantinsuyu se fundamentaron principalmente en el estudio de las fuentes documentales. Es cierto que por medio de la arqueología probablemente nunca se hubiera podido acceder a la riqueza de los detalles y a un rico contexto cultural -potencial sustento de interpretaciones complejas y bien informadas- como el que se encuentra en las crónicas, visitas, casos judiciales y otros documentos. Desde mediados del siglo XX, la agenda con los principales objetivos y temas del estudio fue establecida gracias al ingenio y el duro trabajo de luminarias como John Rowe, John Murra, Maria Rostworowski, Franklin Pease y Tom Zuidema, quienes se valieron de cuidadosos análisis de una amplia gama de documentos, basados en distintas variantes de la teoría social. En sus obras, el rol de la arqueología a menudo estuvo limitado al suministro de material ilustrativo. Los sitios y objetos fueron interpretados, en gran parte, a través del lente de la información escrita, y el papel de las evidencias arqueológicas procedentes de los trabajos de campo se limitaba a proveer un contexto para constrastar las hipótesis que se derivaban del estudio histórico previo.

En las últimas dos décadas se ha observado una sensible modificación en las relaciones entre las disciplinas, de tal modo que la interpretación arqueológica de los restos materiales de la época inca se afirma como una fuente de conocimiento del pasado más independiente. Paradójicamente, un impulso significativo a favor de ese cambio procede de la investigación historiográfica, en la que se comenzó a evaluar con mayor detenimiento la génesis, el carácter, las tendencias y los vacíos del registro histórico. Al mismo tiempo, etnógrafos, arqueólogos e historiadores del arte empezaron a introducir nuevos enfoques. Su trabajo se apoyó con más fuerza en la teoría comparativa planteada a partir de fuentes tan diversas como los estudios de género, la teoría visual, la arqueología procesual y postprocesual, los estudios del paisaje e incluso las matemáticas. En los últimos años, la teoría psicoforral, la semiótica, la lingüística, la bioantropología, la fenomenología y los estudios de performance también han comenzado a tener impacto.

Estos nuevos enfoques sugieren que estamos en proceso de reformulación de los estudios incas, aun cuando los documentos coloniales tempranos y el registro arqueológico todavía constituyan las principales fuentes de información. Ocurrieron al menos tres cambios importantes. Primero, aunque se sabe disciplinas (junto con la historia del arte) aún dominan el campo, ya no son las únicas en enmarcar las preguntas y proporcionar las aproximaciones. Segundo, cada vez está más claro que los documentos y restos materiales no ofrecen dos ventanas independientes que se abren a los mismos dominios del conocimiento, sino que hacen posible enfoques parcialmente complementarios, aspecto que desarrollaremos después. Y, tercero, aunque el estudio de los incas dentro su propio contexto persiste como una meta crucial por su rol en la historia peruana (y andina), el estudio comparativo se vuelve una necesidad cada vez más imperativa.

◄ Fig. 2. Plano esquemático del Cusco monumental, capital sagrada de los incas. Esta gran ciudad se organizaba alrededor de un principio dual -hanan y hurin, y sus principales construcciones eran plazas, recintos de cultivos y ceremonias, y palacios que se agrupaban alrededor del Hanan Haucaypata.

▼ Fig. 3. La sociedad inca estaba organizada alrededor de la figura central del inca gobernante, sobre el hijo del Sol. Sin embargo, la base del poder estaba en los grupos de parentesco o ayllus que cada uno formaba en vida y que se encargaba de cuidar su momia luego de su muerte. Existían otros grupos en esta pirámide, como los ayllus no reales y los linajes incas de privilegio.

► Fig. 4. Esquema de la famosa organización decimal de la sociedad inca.

Un esbozo de la jerarquía imperial

Una breve resumen de la jerarquía de la organización del imperio resulta necesario con el fin de preparar el escenario para la discusión sobre la aplicación de los diferentes tipos de poder. Cuando los españoles invadieron el país de los incas en 1532, el Tahuantinsuyu se componía de cuatro partes, con el centro en la capital del Cusco (Fig. 2). El gobernante, llamado el Sapa Inca, era considerado el hijo del Sol, y por lo tanto esencialmente una deidad en la tierra. Para lograr la adecuada administración de tan vastos territorios, los incas adoptaron una serie de políticas sistemáticas que se llevaron a cabo en el marco de una jerarquía decimal de mando en gran parte del imperio. En teoría, una pirámide de funcionarios se extendía desde arriba hacia abajo, desde el gobernante, a través de los grupos de parentesco real y otros incas (Fig. 3), de los señores de los cuatro suyus, a los gobernadores provinciales, a los jefes de los rangos siguientes dentro de la jerarquía decimal de los administradores (Fig. 4). En la práctica, fueron los señores locales o curacas, los encargados de llevar a cabo las órdenes del estado en la mayoría de casos. Estos curacas obtuvieron sus cargos por herencia, con la aprobación de los incas. Cada una de las poco más de ochenta provincias contaba con 20 000 a 30 000 contribuyentes de sexo masculino, cabezas de familia. La estructura de organización que acabamos de exponer fue utilizada para cobrar los impuestos en productos y en trabajo, y para movilizar a los ejércitos para la guerra. Aunque no hay evidencias de un sistema institucionalizado de justicia, había un conjunto de normas destinadas a garantizar el orden y proteger los intereses de los incas, y asegurar al mismo tiempo cierto bienestar de los súbditos. La legitimidad del liderazgo del Sapa Inca tuvo respaldo y justificación en la religión imperial, con sus principios de orden natural o social del cosmos, y con énfasis en la adoración del Sol. Una serie de funcionarios menores, así como de contadores y secretarios de actas (*quipucamayoq*) y mensajeros (*chasqui*), trabajaron para asegurar que la información fiable y fluida llegue sin problemas a diferentes peldaños de la administración. El flujo de información confiable fue asimismo facilitado por la adopción del quechua del Cusco como la lengua general utilizada en los asuntos oficiales. Integrar sociedades muy variadas en cuanto a organización, lengua y cultura fue el reto mayor de esas políticas estandarizadas. Para hacerlas viables fue necesaria la creación de más de dos mil tambos (*tampu*) en las provincias, unidas por más de 40 000 kilómetros de carreteras. La mayoría de las necesidades del personal estatal fueron satisfechas gracias a los suministros de bienes que se producían en cada provincia, previamente almacenados en los imponentes complejos de depósitos. Las obras de construcción de las instalaciones militares se limitaron en gran medida a las fronteras imperiales en el extremo norte y a lo largo de la frontera sureste.

Expresiones materiales e inmateriales del poder

En vista de la diversidad de fuentes de información disponibles en la actualidad resulta muy difícil combinar todas las evidencias en una presentación realmente coherente. Parte del reto se desprende de ciertas particularidades que los incas compartieron probablemente con otros pueblos andinos. La cosmovisión y la comprensión de los mecanismos y las formas de poder que caracterizaban a los incas parece haberse organizado en tres esferas diferentes: la esfera material, la inmaterial y la que concierne a la actuación social, a la *performance*. Dado que en este contexto los distintos medios o reductos de información correspondientes respectivamente a la creación material y las practicas de narrativa oral y de *performance*, complementadas con dispositivos nemotécnicos, contienen conjuntos diferentes pero complementarios de in-

formación, los enfoques y las narrativas de la arqueología y la historia no coinciden. De los distintos tipos de intencionalidad, contenido del mensaje y práctica resultan distintos tipos de información preservablemente preservada.

El problema puede ser ilustrado destacando las diferencias entre las narraciones orales de la historia inca que pasaron a los españoles en el Período Colonial Temprano y la virtual ausencia de representaciones patentes de esa historia en objetos físicos y en las construcciones del entorno. Esto que se refiere a varios estados e imperios antiguos, tanto el registro documental como los monumentos proporcionan un elaborado testimonio de los logros de sus gobernantes. Las estatuas, los templos, los frisos, los obeliscos, los palacios, las pirámides, las tumbas y otras construcciones venían explícitamente a dichos gobernantes y exponen sus hazañas. Ya sea que se trate del Ramesseum o la esfinge de Giza en Egipto, el Ara de la Paz o los templos de Augusto en Roma y a lo largo de su imperio, o el Templo 33 de los mayas en Copán, no tenemos que mirar demasiado lejos para encontrar monumentos evidentemente dedicados a la glorificación de determinados personajes. El Tahuantinsuyu fue inusual en ese aspecto. Excepto por algunos murales pintados o paneles que no han perdurado hasta el día de hoy, aparentemente no llegó a ser plasmada imagen alguna de los gobernantes incas ni una representación material de sus proezas. De hecho, sería difícil hallar una arquitectura imperial igualmente anónima (al menos para el ojo moderno) en otra parte del mundo antiguo. Teotihuacán puede ser el único gran centro urbano de un anonimato similar que viene a nuestra mente (fig. 5).

▲ Fig. 5. La arquitectura inca, incluso en centros tan importantes como el de Raqchi en Cusco, no ha dejado representaciones de los gobernantes cusqueños ni narra la historia de sus proezas, como sí ocurre en otras sociedades como Khafre o Lambayeque.

La expresión material anónima o colectiva del pasado inca contrasta notablemente con las narraciones que las elites incas conservaban y que refirieron a los españoles. En la crónica de Betanzos, por ejemplo, la génesis y formación del imperio es atribuida, en un sentido muy personal, a los actos heroicos e ingeniosos de Pachacútec. Esta perspectiva no resulta sorprendente, dado que el autor obtuvo la mayor parte de su información de los familiares descendientes de este inca, quienes recitaron grandes sagas en su beneficio (y para el de ellos mismos). Otras crónicas, cuyas fuentes se apoyan en otros grupos de parentesco, otorgan un mayor peso a otros gobernantes. La controversial *Quipocamayos* de Vaca de Castro y la *Probanza* destacan los aportes hechos por Wiracocha y Túpac Inca Yupanqui, respectivamente. Los relatos elaborados, como las crónicas de Cieza o Sarmiento, testimonian el peso de las múltiples visiones del pasado. No obstante, en cualquier caso, las narraciones resaltan las hazañas personalizadas, con frecuencia individuales, como la voz autorizada del pasado inca.[10]

La disconomía entre las expresiones históricas materiales e inmateriales indica la posibilidad de que existieran aspectos esenciales de los asuntos humanos a los que deliberadamente no se dio una forma material. En algunos casos, la expresión material puede haber supuesto peligros reales, como sucedió con todas las cosas que Atahuallpa había tocado, las cuales eran guardadas y luego quemadas a fin de año, de modo que no pudieran ser usadas para dañar su presencia real. Más aún, la expresión material puede haber fijado ideas de manera tal que resultaban inconvenientes para el debate político y otras relaciones. También sabemos que los actos orales -pronunciamientos verbales que hacían que algo ocurriera- fueron parte esencial del arte de gobernar inca. Las mayores empresas de los cusqueños eran, según se ha dicho, determinadas por un discurso del emperador, y la argumentación oral fue clave en las relaciones políticas, ya sea como medio para persuadir a los súbditos potenciales para que aceptaran el liderazgo inca o a las élites para que reconocieran el traspaso del poder de Wiracocha a Pachacútec. Como describió Betanzos, el paso apropiado del gobernante a su próxima vida también suponía una conmemoración detallada y periódica de sus logros.

Así, en apariencia, los incas disponían de determinadas esferas de conocimiento o poder, las cuales se manifestaban de distintas maneras. Por tanto, podemos plantearnos una serie de preguntas acerca de la génesis de las posiciones intelectuales que asumieron los gobernantes del imperio: ¿los incas establecieron categorías clasificatorias para describir y explicar el mundo natural y social según las prácticas, taxonomías y paradigmas andinos, ampliamente entendidos y tradicionales? O, tal como Foucault ha sostenido refiriéndose a los sistemas de poder posteriores a la Ilustración europea, ¿el proceso de la creación del imperio los indujo a volver a definir categorías conceptuales concernientes a las identidades sociales, las relaciones humanas o los tipos de objetos? Y, si se crearon nuevas categorizaciones, ¿fueron estas el producto de nuevas necesidades o parte del proceso de *continuum* de cambios evolutivos en la organización de la vida política y social? ¿Eran comúnmente entendidas las clasificaciones y jerarquías que manejaban los incas en sus discursos y obras, o por el contrario se circunscribían a un diálogo interno entre ellos que solo se transmitía parcialmente a la población del imperio en general?

Esta clase de asuntos son una constante preocupación para los filósofos, sociólogos y psicólogos del conocimiento y la memoria. En arqueología, el tema de la memoria colectiva ha conducido a muchas discusiones teóricas, especialmente sobre la creación de los paisajes de la memoria.[11] La idea de que las sociedades crean representaciones materiales de una memoria colectiva (por ejemplo, monumentos, templos, caminos rituales, inscripciones) que luego imbuyen en la sociedad, puesto que estructuran sus visiones en torno a su propia historia, se ha convertido en parte de un vocabulario conceptual estándar. Según explicaremos más adelante en este trabajo, el sistema de *ceques* del Cusco es un ejemplo clásico de ese paisaje de la memoria.

Mientras que la arqueología de la memoria ha probado ser una herramienta efectiva, también parece ser cierto que las memorias pueden ser refutadas tanto como ser compartidas, y que el pasado es constantemente reformulado en función de los intereses cambiantes. De ahí que sea más útil para comprender a los incas pensar en términos de conciencia colectiva en lugar de una memoria compartida. Seemann, por ejemplo, propone que es mejor hablar de un conocimiento grupal, que es un tipo de comprensión que permite a la gente adoptar una perspectiva colectiva con respecto al mundo y, de ese modo, actuar en conjunto, sin tener que estar necesariamente de acuerdo en cuanto a los detalles[10]. Conforme con esta perspectiva epistemológica, puede ser menos útil hablar de memoria colectiva y conocimiento colectivo que de propuestas hechas con un propósito, mutuamente aceptadas. Es decir, distintos grupos internos pueden tener diferentes percepciones y recuerdos de lo que verdaderamente sucedió, aun cuando concuerden en una representación pública. Precisamente, esta parece haber sido una costumbre de las panacas incas cuando se referían a su historia y genealogía. Segundo, la memoria y el conocimiento colectivos pue den ser considerados, al menos en parte, como argumentos utilitarios y no estactamente como creencias comunes. Los incas bien pueden haber tenido discrepancias entre ellos en relación con su pasado, pero concertaban una presentación por razones de orden imperial.

Estas cuestiones nos llevan a abordar la perspectiva de la etnoepistemología, es decir preguntamos cómo las sociedades particulares evaluan la validez de sus pretensiones de conocimiento. Como Maffie[11] observa para un caso comparable, citando a Cheney, «las filosofías indígenas norteamericanas conciben la verdad en términos morales como la responsabilidad, la bondad y el bienestar humano». Es decir, trabajaban con una visión de la verdad cuya veracidad era corroborada por una 'epistemología de respeto', y no una 'epistemología de control'. La verdad debe guiar la responsabilidad de los actos en el sentido de promover el bienestar de todos.[12]

Nuestra posición es que, al construir los argumentos intelectuales de la legitimidad de su poder, los incas se debatieron entre esos dos imperativos: 1) los principios de la ética comunal que definían a la humanidad en términos de hechura social, equilibrio y reciprocidad de género; y 2) la voluntad de dominar. La lógica de la empresa imperial residía, en parte, en presentar la dominación como una obligación mutua, como observó Murra[13] en su influyente ensayo sobre el sistema político inca. La esencia de la empresa imperial consistía en subvertir el sentido colectivo de la obligación social en beneficio de la extracción imperial. Igualmente, la afirmación de que el gobernante descendía de un dios debió generar una tensión inicial entre los incas mismos y, en consecuencia, fue necesario que esa idea ganara la aprobación colectiva. La solución epistemológica parece haber estado basada en la argumentación lógica, pero dentro de un marco de jerarquía particular. Para alcanzar un resultado satisfactorio, una argumentación debía cumplir con lo que Urton denomina *verificación*, que es llegar a conclusiones con un equilibrio filosófico. De igual importancia es el hecho de que las reivindicaciones de poder tenían que adaptarse a una legitimidad genealógica y ser ratificadas mediante una *performance* de aceptación ritual. Como veremos en la próxima sección, ese enfoque dio lugar a la *performance* de ciertas formas de conocimiento sobre un paisaje cantárico e histórico, cuyos elementos eran maleables entre sí.

El poder imperial en el centro

A partir de estas reflexiones podemos ahora abordar las evidencias disponibles sobre la naturaleza del poder inca en el centro imperial. Dos de los principales avances logrados más o menos en la última década se deben a las prospecciones arqueológicas sistemáticas en la mayor parte del paisaje de la gran región del Cusco, seguidas de excavaciones en sitios escogidos. Los resultados han permitido reinterpretar los procesos por los cuales surgió el Estado inca, que

▲ Fig. 6. Detalle de los muros de dos palacios reales incas: el Hatunrumiyoc a la izquierda y el Amaruyacancha a la derecha. La combinación de ambas estructuras nos permite apreciar las diferencias en cuanto al acabado de las piedras que caracterizan el Cusco Inca.

luego sería catapultado a una era imperial, los mismos que se vislumbraban a partir de estudios históricos previos[14]. En la percepción compartida por los investigadores, los incas generalmente estuvieron de acuerdo en cuanto a la existencia de unos trece soberanos, quienes vivieron en el cuarto inmediato de la creación, según Guamán Poma (Fig. 1). En el principio de aquel mundo, Wiracocha convocó a Manco Cápac, junto con sus tres hermanos y cuatro hermanas, quienes salieron de la «posada del amanecer» (Pacaritambo), un lugar que en la época imperial estuvo situado a unos treinta kilómetros al sur del Cusco[15]. Después de que se establecieran en la futura capital inca, siguió un largo periodo de alianzas locales, guerras y matrimonios entre ellos, hasta que el inca Wiracocha (el octavo gobernante) intentó extender su control a la cuenca del Titicaca, aunque solo logró algo más que una alianza con los lupacas. Cuando Wiracocha tenía una edad avanzada, los chancas atacaron el Cusco, atemorizando a todos, salvo al príncipe Inca Yupanqui y unos cuantos leales. Inca Yupanqui derrotó a los chancas, subió al trono y adoptó el sobrenombre de Pachacútec (Cataclismo) Inca Yupanqui.

Algún tiempo después, el nuevo gobernante emprendió una serie de campañas militares que iniciaron la era imperial. La primera de esas campañas fue contra sus vecinos inmediatos pero luego el gobernante puso su atención en el altiplano y el norte de los Andes. El cronista Cabello Balboa[16] calculó que el ataque chanca se produjo hacia el año 1438. Según ese escenario, los incas tuvieron bajo su dominio tan solo un asentamiento importante: Cusco y sus alrededores, hasta la ofensiva chanca, de modo que la época de expansión imperial duró menos de un siglo.

Los datos arqueológicos obtenidos en tiempos recientes a partir del registro catastral del Instituto Nacional de Cultura, los reconocimientos de Bauer y Covey, entre otros estudios y exhaustivas investigaciones de los sitios particulares de la región del Cusco, han cuestionado seriamente ese marco temporal tan reducido para el auge inicial del poder inca. Bauer y Covey[17] han demostrado que los incas dominaron a sus vecinos en unos sesenta kilómetros en torno al Cusco, por lo menos durante un siglo antes de que empezaran su expansión imperial. Una ostensible jerarquía afincada en la capital imperial se desarrolló hacia el año 1300, lo que implica que hubo una progresiva concentración de poder en manos de los residentes de la ciudad. Al mismo tiempo, hubo una reducción en las posiciones defensivas y en la arquitectura de los sitios, lo que indica que se había alcanzado una paz regional. Asimismo, la arquitectura de estilo inca fue introducida en las comunidades cercanas, especialmente en los complejos ceremoniales. También es significativo que los elementos del estilo arquitectónico inca -ambiguos históricamente a Pachacútec- aparecieran durante el siglo XIV. Según Bauer y Convey[18], estos patrones en conjunto revelan que los incas probablemente estaban constituyendo una organización política de tipo estatal por lo menos un siglo antes de la época imperial, que debe haberse iniciado poco después de 1400. En ese sentido, los testimonios documentales y los datos arqueológicos concuerdan en que el imperio en sí mismo duró quizá entre cien y ciento treinta años, pero la arqueología ahora plantea que el surgimiento de un régimen inca poderoso y con capacidad de expansión imperial fue mucho más gradual que lo que insinuaban los relatos históricos. Desde esta nueva, más amplia y mejor documentada perspectiva, el desarrollo de las habilidades organizativas que condicionaron la expansión imperial requirió de un largo periodo, tal vez de un siglo o dos.

Esta cuestión nos lleva a preguntarnos cómo representaban los incas su pasado en el paisaje arqueológico del centro de su territorio y cómo se hacía uso en este contexto de las expresiones materiales e inmateriales del poder. Este puede ser el caso de ciertos rasgos materiales-un estilo del trabajo en piedra (Fig. 6) o un motivo como el de las serpientes en las fachadas de los palacios - los cuales eran inmediatamente reconocibles como signos de determinados gobernantes

(o de las *panacas*), aunque todavía no podemos interpretarlos como tales. Hoy nos parece más probable que esa identificación se mantuviese a través de la tradición oral o, en algunos casos, por los registros de los quipus. Pero, si se trata de la expresión del pasado inca mediante una forma material, la mejor opción es, por supuesto, el complejo de santuarios (*huacas*) desplegados a lo largo de un conjunto de líneas (*ceques*) que irradiaban desde el Cusco (Fig. 7). Desde la época de Polo y Cobo, quienes trataron el tema en sus largas explicaciones sobre la religión inca, hasta los estudiosos de nuestros días, el sistema de ceques ha suscitado muchas interpretaciones. En la era moderna, los trabajos de Kirchhoff y Chávez Ballón, han sido fundamentales para atraer la atención de los especialistas. La muy influyente aproximación estructuralista de Tom Zuidema considerú al sistema como una representación del parentesco y las costumbres maritales incas, la cosmología y el calendario ceremonial (Fig. 8). En cambio, el enfoque de Rowe vinculó los santuarios y las líneas con la historia inca, y ha mostrado cómo se desarrolló el sistema en el tiempo. Van de Guchte aportó una perspectiva fenomenológica y paisajística al problema, indagando cómo usaron los incas las piedras talladas para mediar su relación con el paisaje animado (Fig. 9). Sorprendentemente, hasta el trabajo de Bauer, nadie había intentado un estudio de campo exhaustivo que integrara historia y arqueología. Su labor nos hizo avanzar bastante, en la medida en que pudo localizar en el paisaje de los alrededores del Cusco varios santuarios, relacionarlos con los testimonios históricos y examinar algunas de las propuestas astronómicas de Zuidema y Aveni sobre el funcionamiento del sistema.

El enfoque paisajístico de la arqueología en el Cusco puede ser ampliado provechosamente para tomar en cuenta aspectos que hemos mencionado antes, como la memoria social, el poder, la *performance* y el conocimiento. Como se entiende normalmente, la idea de paisaje revela, de manera simultánea, el mundo material y el espacio social de la gente que vive en él. Por consiguiente, un paisaje es tanto una entidad física como un espacio donde la gente sitúa sus relaciones sociales, experiencia e historia. Según ha señalado Van de Guchte, los incas consideraban a las características físicas de la tierra como parte del cuerpo humano y como un pariente. En su visión, la gente y otros seres o formas conscientes veían y ejercían el poder dentro de un espacio unificado que incluía la tierra, su superficie, las aguas y los cielos. Para estudiar el funcionamiento del sistema de *ceques* como manifestación de la historia en un paisaje socializado, también necesitamos analizar la relación entre el ceremonial inca y el tiempo. En suma, los incas parecen haber manejado tres nociones de tiempo de manera simultánea. Había una creación y destrucción cíclicas del mundo cada mil años pero, en cada época, el tiempo parecía moverse hacia delante de un modo lineal. En cierto sentido, los incas también veían el pasado como algo acumulativo, en la medida en que los muertos continuaban habitando la tierra, era posible consultarles e interactuar con ellos. En esa perspectiva, el papel de las momias reales es un caso clásico.

▲ Fig. 7. La huaca de Q'enqo Grande, que pudo haber sido conocida por los incas como Patallacta, fue el lugar de descanso de la momia del inca Pachacútec. El complejo se caracteriza por presentar una serie de afloramientos rocosos tallados, un pasadizo interno y un pequeño anfiteatro, entre otros elementos que indican su gran importancia ritual.

► Fig. 8. Representación esquemática del sistema de *ceques* del Cusco, donde se registran las cuatro divisiones por *suyo* y a la *panaca* que se responsabilizaba de cada uno. Este esquema fue reportado por Bernabé Cobo e interpretado por R. Tom Zuidema (1964) y Brian Bauer (1998).

► Fig. 9. Uno de los aspectos más saltantes de la sociedad inca fue la importancia que le dieron a la piedra y el cuidado con el que la labraron, tanto en sus muros, como en los grandes bloques ubicados en puntos sagrados del territorio. La piedra de Sayhuite en la llanura de Anta, al oeste del Cusco, pudo haber representado nueve sectores que corresponderían a la concepción inca del cosmos, según Van de Guchte (1990).

Los incas modificaban continuamente el paisaje dentro del cual su historia era escrita por una generación tras otra, y así también alteraban su pasado. Como Rowe ha demostrado, los incas reformaban periódicamente su sistema político y hacían esfuerzos para revisar su historia y adaptarla al orden actual. Esas reformas se produjeron tras luchas sangrientas por la sucesión al trono que ocurrían aparentemente con frecuencia. El paisaje de la gran región del Cusco, transformado según una visión imaginaria organizada, con rocas talladas y edificaciones dispersas, proporcionaba entonces un marco a través del cual la historia revisada podía ser fijada por la memoria, solo para ser objeto de una nueva revisión tiempo después, según las necesidades políticas del momento. En ese sentido, los incas realizaban ceremonias periódicas dentro del ciclo ritual del sistema de *ceques*, con el fin de legitimar la nueva formulación del pasado. La *performance* política pública en ese paisaje-en la que participaba todo el Cusco-era pues el medio epistemológico para ratificar el conocimiento, fundamento de la ideología del imperio continuamente reformulado. Para decirlo de otra manera, el paisaje arqueológico del Cusco fue el gran teatro donde se representaban las reivindicaciones del poder y los elementos tanto materiales como inmateriales cumplían un rol activo.

El trabajo minucioso en determinados sitios arqueológicos -especialmente en las edificaciones de la realeza- también promete mucho porque sus resultados profundizan la comprensión de la dinámica del poder en el centro del imperio. Las sucesivas investigaciones y reevaluaciones de las colecciones existentes, como la de Machu Picchu, por ejemplo, han permitido indagar mejor en torno a la vida cotidiana de sus residentes. Mediante un análisis exhaustivo de los restos mortuorios, una rareza en los estudios incas, Salazar ha podido identificar la presencia de determinados grupos étnicos en el sitio, una práctica que ella atribuye al empleo de pueblos específicos para actividades especializadas. Además, Verano ha explicado que la población del lugar no estaba conformada por las Vírgenes del Sol, como proponía Eaton, sino que esta-

◄ Fig. 10. Detalle de la fuente doble de Tipón, al sureste del Cuzco, una propiedad real anteriormente asignada a Sañoc Huarca.

► Fig. 11. Detalle del sitio inca de Quitaloma, en Ecuador. Ubicado en la cima de una montaña, se caracterizaba por presentar una plataforma central con una serie de muros concéntricos; posiblemente como una avanzada militar en el proceso de conquista de la provincia por los incas.

▼ Fig. 12. Mapa que muestra el movimiento de las mitmaconas desde sus tierras natales hasta los centros agrícolas principales de Abancay y Cochabamba.

ha constituido por una muestra más representativa de sexos y edades. Por su parte, la labor de Niles[88] en Quispeguanca fue efectiva sobre todo en la integración de la arqueología e historia en el estudio de la cronología, la función y las variaciones de estilo de un complejo real de Huayna Cápac. Por último, la investigación de Wright[89] sobre los sistemas hidráulicos de Machu Picchu y Tipón (Fig. 10) nos ha hecho avanzar mucho en el conocimiento de las características de la ingeniería inca, aparte de dar una visión muy perspicaz de la conjunción del agua y la piedra, probablemente los dos elementos más significativos del paisaje natural de los incas. En conjunto, estos estudios muestran cómo los grupos de parentesco real del centro del imperio ejercieron el poder sobre el pueblo, sus tareas y los elementos animados del paisaje.

El poder imperial en las provincias

El proceso de negociación y el ejercicio del poder en las provincias eran distintos del que tenía lugar en el centro del imperio. Había que acomodar el uso de los instrumentos a las diferentes situaciones. Por ello, los incas adoptaban diversos formatos para manifestar el poder ante sus súbditos, basados en los principios desarrollados en el centro. Este tema ha sido analizado mediante enfoques sociales, políticos, económicos, ideológicos y militares, pero no contamos aquí con el espacio suficiente para recapitular dichas aproximaciones. En lugar de ello, nos gustaría comentar las evaluaciones del poder provincial en algunos de los diversos e importantes contextos de investigación: por ejemplo, en el de la hospitalidad y *performance* de los súbditos, la resistencia, la dominación ideológica, la aplicación de las normas del Cuzco en determinadas provincias, los sistemas de producción y distribución de las provisiones estatales y la modificación del paisaje social.

En dos compilaciones[90], entre otras publicaciones recientes, se destacan los grandes adelantos en la comprensión de la variedad de relaciones provinciales entre los incas y sus vasallos. De especial relevancia son los estudios del Collasuyu, una región con un registro documental extremadamente escaso y a la que, por consiguiente, ha beneficiado bastante la creciente atención arqueológica. En contraste con la limitada información escrita, se cuenta con más de cuatrocientos sitios con materiales incas que abarcan desde el sur del altiplano hasta las fronteras del imperio[91]. Aparentemente, los incas construyeron constelaciones de sitios en localizaciones específicas para aprovechar los recursos humanos y productivos.

El incremento cuantitativo y cualitativo de las investigaciones arqueológicas enfocadas en el Horizonte Tardío, particularmente notable en los extremos norte y sur del imperio, ha repercutido en el aumento de nuestros conocimientos de las fronteras incas, de la naturaleza de la imposición del poder imperial[92] y también de los eventuales mecanismos de resistencia. Por ejemplo, Acuto[93] ha demostrado de manera muy hábil y fina el uso selectivo y el rechazo de los objetos incas por los pueblos del valle de Calchaquí, al norte. En el sitio de la fortaleza de Cerro del Inga, en Chile -el emplazamiento inca más septentrional que haya sido registrado-, Raffino y sus colaboradores[94] han señalado que los incas alteraban el paisaje bótico mediante la introducción o el énfasis en el cultivo de productos que ellos favorecían, como es el caso de la quinua. En la región de Pambamarca, en Ecuador, cuyas treinta y siete fortalezas demarcaban el límbico norte del firme control inca, los trabajos de campo recientes han empezado a detallar el carácter de la ocupación de los sitios imperiales. Resulta muy interesante que se hayan destacado dos elementos arquitectónicos -muros de circunvalación y *kallanka* (plataformas)- que son el sello distintivo de las construcciones incas de la frontera (Fig. 11)[95]. Se confirma de esta manera la hipótesis planteada por Hyslop[96] algunos años antes, según la cual los incas combinaban coherentemente en sus políticas de expansión las formas de poder coercitivas (militares) e ideológicas (religión imperial), y estas tuvieron su expresión material en la arquitectura defensiva y los *altares-ushnus*.

Muy pocas de las manifestaciones del poder inca en las provincias tuvieron un impacto comparable con los programas de colonización (*mitimaes* o *mitmaconas*) (Fig. 12). En el lapso de unas cuantas generaciones, millones de personas fueron reubicadas, muchas de ellas con fines políticos, económicos, militares e ideológicos. Este aspecto, al igual que la historia inca, es un campo donde las fuentes escritas y las evidencias arqueológicas no concuerdan sistemáticamente unas con otras. Si consideráramos solo los documentos, pensaríamos que las comunidades reubicadas eran visibles en todo el paisaje. Los distintos estilos de cerámica, la arquitectura, los tratamientos mortuorios y otras expresiones de la mixtura étnica deberían ser fácilmente perceptibles. Pero, hasta hace poco tiempo, los *mitmaconas* casi no aparecían en el registro arqueológico. Salazar ha podido documentar reubicaciones multiétnicas en Machu Picchu, y otros dos estudios también han empezado a resolver el problema mediante un análisis minucioso de las variaciones arquitectónicas y de la configuración de los conjuntos de artefactos. Makowski[97] ha conseguido demostrar arqueológicamente la intrusión de poblaciones de la sierra en los valles bajos de la costa central, lo que refuerza los informes documentales de la cesión de apreciadas tierras costeras a los serranos que se aliaban con los incas. En efecto, Alconini[98] ha documentado que, al pie de los Andes bolivianos, tanto la población local como los incas aprovecharon su alianza para reforzar la frontera imperial y mejorar el bienestar y la productividad de los pueblos sometidos.

En la esfera de aplicación del poder ideológico sobresalen tres hitos. Desde hace mucho tiempo se sabe que los incas concibieron y reformularon el imperio según su propia cosmovisión. Entre esos intentos merece destacarse la creación de cinco «nuevos Cuscos», en Tomebamba, Chanca y otros lugares, siguiendo los lineamientos del trazo conceptual de la capital imperial. Cohen[28] ha descrito algunas particularidades de esa práctica en Incallajta, Bolivia (Fig. 13). Mediante la aplicación de la semiótica de Peirce, interpretó la creación de esos centros provinciales como una instanciación icónica del poder inca. La arquitectura de los centros convertida en la síntesis simbólica del mensaje ideológico del imperio se convertía en el escenario donde los gobernantes incas se valían de fiestas rituales organizadas en ciclos para recetar constantemente los fundamentos de su poder sobre el cosmos y la gente. De manera similar, Stanish y Blauer[29] han examinado en profundidad cómo los incas crearon un centro de peregrinación en Copacabana (Fig. 14). Gracias a sus estudios, sabemos que los incas no solo lograron reestructurar el paisaje étnico de los Andes por medio de un complejo ritual, sino que hicieron localizar el lugar de origen de su propia esurpe en las orillas del lago Titicaca, en el centro del mundo existente. Por último, las investigaciones en torno a los santuarios de altura ilustran dos aspectos de mayor relevancia para la dominación ideológica inca de las provincias.[30] El primero concierne a la veneración de las cumbres montañosas, el Sol, la Luna y el mar por medio del entierro de ofrendas (capacocha), las cuales incluían estatuillas y, a veces, niños purificados ritualmente. El segundo aspecto ya fue mencionado en relación con el caso de Copacabana. Los incas reclamaban lugares claves de un paisaje ritual y se apropiaban de ellos; de ese modo intervenían en las relaciones entre la humanidad y los poderes del cosmos, y asimismo inscribían sus propias historias en las geografías sagradas de los pueblos conquistados (Fig. 15).

◄ Fig. 13. Vista general de la gran kallanka de Incallajta, Bolivia. Esta kallanka era la más grande de todo el imperio inca, y se ubicaba estratégicamente entre las alturas de las sierras circundantes y el descenso a las más cálidas tierras llanas.

► Fig. 14. Mapa que presenta el movimiento de los peregrinos hacia Copacabana, uno de los principales centros de peregrinaje del imperio inca.

► Fig. 15. Distribución de los principales altares o centros ceremoniales de altura en el sur del imperio (redibujado de Reinhard, 1985).

Los objetos, el ser y la *performance*

El último tópico que vamos a tratar brevemente concierne a la manera en que los arqueólogos están reconsiderando la naturaleza de los objetos en las relaciones de poder dentro del mundo inca. Con pocas excepciones, los arqueólogos han tendido a organizar debates sobre los objetos hechos por y para los incas según los materiales con los que fueron confeccionados (textiles, cerámica, metales y piedra), así como en función de las características de sus técnicas de manufactura. Este enfoque abrió perspectivas interesantes, pues a menudo se suponía que existía una serie determinada de contextos y actividades para los cuales esos objetos fueron concebidos. Tiene mucho sentido hablar acerca de conjuntos cerámicos usados como muestras de hospitalidad política, de túnicas reales a las que se recurría para difundir el rango del usuario o piedras talladas que mediaban entre la gente y el paisaje. En esos casos, ciertos estilos de objetos pueden ser asociados con desarrollos temporales, funciones y posiciones sociales o identidades étnicas. Además, el simbolismo empleado en los complejos textiles, las piedras talladas e incluso la cerámica con diseños geométricos, evidentemente contenía niveles de significación más allá de la simple apariencia que todavía solo podemos descifrar parcialmente. Aun así, los especialistas con frecuencia han señalado que varios objetos incas eran en esencia artefactos compuestos de varios y distintos materiales de manera deliberada; entre estos se encuentran las estatuillas de metal o *Spondylus*, ataviadas con telas y plumas (Fig. 16), las piedras cubiertas con textiles, las vasijas de metal y cerámica, y las de madera adornadas con plumas.[31] Describir los objetos incas según cada uno de los materiales empleados, tal como hemos hecho[32] junto con varios otros investigadores, de hecho impide abarcar de manera debida la totalidad de usos, tecnologías, significados y costumbres.

Otros autores han empezado a plantear enfoques alternativos que prometen ofrecer variadas aproximaciones al rol de los objetos en el ámbito del poder inca (Fig. 17). Algunos de ellos, particularmente sugestivos y novedosos, se desprenden del análisis de las imágenes,[33] *la thang theory*,[34] y la fenomenología del artefacto.[35] El tema es demasiado complicado para abordarlo ahora, pero estos investigadores coinciden en que los objetos tienen considerable poder para actuar sobre las personas, una capacidad denominada agencia del objeto. Independientemente de los puntos de vista actuales sobre el asunto, podemos preguntarnos si los incas pensaban en objetos e imágenes como cosas inanimadas a las cuales los humanos atribuían una agencia o si creían que los objetos e imágenes eran entidades vivas y vitales con conciencia, intencionalidad y habilidad para actuar. Es decir, ¿era real el poder de los objetos o simplemente atribuido o metafórico? Está bastante documentado que los incas creían que algunos elementos del mundo material eran conscientes, como las montañas y las piedras, pero esa idea parece haberse extendido a varias otras clases de cosas materiales.[36] Por ejemplo, las imágenes del hermano (*wawqi*) eran consideradas como prolongaciones vitales del gobernante.[37] Y, como Cummins[38] ha observado, también pensaban que algunos materiales usados en la manufactura de los objetos tenían el poder de *camay*, o sea la habilidad de infundir energía a otra cosa. De ahí que desaparecieran los límites conceptuales entre las cosas animadas a las que se les daba vida a través del nacimiento, las que eran el resultado de la manufactura y las que existían en el paisaje desde el origen de la creación.

Otra nueva orientación en el estudio de los objetos incas deriva de análisis recientes e ingeniosos de los quipus.[39] Como sostiene Salomon,[40] en una etnografía inclusiva, los quipus presentan lo que él califica como una ambigüedad entre una semasiografía de la producción y una lexicografía de la recitación. La estructura de los quipus parece estar más orientada hacia las nociones de jerarquía, categoría y *performance* que hacia la gramática o sintaxis lingüística. Por extensión, la capacidad de los quipus para desplegarse en forma radial, de manera análoga a la disposición del sistema de ceques, ha sido revaluada con frecuencia (véase p. 101, Fig. 31). La idea de que la lógica del diseño de algunos quipus pueda estar basada en una gramática de la performance también tiene elementos en común con ciertos análisis de los textiles.[41] Esta relación, además, ha sido sugerida por la estructura del espacio, sobre todo en Huánuco Pampa,[42] pero también en los modernos rituales de remembranza de las comunidades.[43] Así, es muy posible que el entendimiento de una gramática de la *performance* a partir de la interacción entre los objetos, la arquitectura y el espacio nos permita aclarar cómo se aplicaba el poder inca en la práctica.[44]

Estas ideas estimulan que debemos ampliar nuestra comprensión sobre lo que constituía un objeto que detaba de un sentido cultural a la aplicación del poder. Lechtman[10] ha sostenido convincentemente que los objetos andinos poseían una esencia, es decir, que sus rasgos fundamentales no necesariamente tienen que estar expuestos ni tampoco tener relación con la esfera estrechamente utilitaria , de modo que incluso objetos incompletos o sus componentes podían tener poder. En cambio, algunos seres íntegros podían ser vistos como divisibles (simultáneamente presentes en varias entidades y en múltiples lugares). Uno de los principales ejemplos es el propio Sapa Inca, quien podía estar presente por sí mismo (o a través de su momia), por la imagen de su hermano o por un bulto con sus pertenencias personales. Si todas esas cosas estaban animadas, es viable preguntarnos cómo consideraban los incas que funcionaban en la práctica los pensamientos o pronunciamientos de cada una de ellas (o incluso, si es que tomaban en cuenta el problema). ¿Todas eran infundidas por una sola fuerza vital que las coordinaba? Bajo una perspectiva arqueológica, ¿cómo podríamos identificar otras cosas que se hallaban presentes en las múltiples entidades? Según observa Cummins[11], varios objetos como los *keros* y las *aguallas* eran hechos por pares (Fig. 18), ¿Cómo identificamos cosas que solo existían como parte de un grupo conceptual si no eran encontradas juntas arqueológicamente? Y, por último, ¿cómo podemos entender objetos cuyo poder para actuar existía únicamente si los múltiples materiales estaban presentes de manera simultánea (por ejemplo, las camañas usuradas de los santuarios de altura)?

Hay[12] planteado que el propósito de recubrir ciertos objetos, ya sea en una forma icónica o no, era identificar aquellas cosas y otorgarles poder con una fuerza vital. Ella sintetiza muy bien la idea: «Cuando pensamos en las huacas andinas, debemos comenzar por entenderlas como encarnaciones objetivas de la idea del poder, cuya forma material posibilita conceptos de poder que existían con una presencia y son eficaces en el mundo. Al mismo tiempo, estos sugieren ontologías alternativas del ser, en las cuales el concepto y la cosa son uno solo y el mismo, o, quizá, intercambiables». Sin embargo, merece la pena añadir una coda. Fuera del centro, el significado puede haberse oscurecido. Es posible que una imagen valga mil palabras, pero si el pueblo sometido no entiende ni las palabras quechuas del Cusco ni mucho acerca de la nueva imagen, entonces la comunicación puede estar limitada al mismo medio. Es decir, fuera del centro, la expresión del poder imperial puede haber sido más crucial que el contenido, dado que la ideología se hallaba en constante reformulación.

◄ Fig. 16. Figurinas de Spondylus, masculina y femenina, finamente ataviadas. Estas representaciones son ubicuas en los principales centros de peregrinaje y ofrenda incas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▼ Fig. 17. Los arballos o aguayos son las cargas incas más conocidas. Estos grandes cántaros contenedores de chicha, durante las grandes fiestas organizadas por los señores del imperio inca para afianzar las relaciones con su población. Museo Inka, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.

► Fig. 18. Parejas de keros coloniales en los que se representan personajes masculinos y femeninos, tal vez ancestros y ayllus. Los keros son elementos de la práctica inca de usar vasos ceremoniales para servir cerveza de maíz (chicha o *aksuara*) como expresión de la hospitalidad estatal y su obligación hacia sus súbditos. Museo Inka, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.

Páginas 126-127:
► Cabezas clavas que alternaban el Templete Semisubterráneo en el complejo Kalasasaya, Tiwanaku, Bolivia.

Conclusiones

En nuestro concepto, si resumimos lo anterior, los incas emprendieron simultáneamente dos proyectos imperiales: uno que era organizativo y concernía a la práctica, y otro que era intelectual y correspondía a la legitimidad. Ambos contribuyeron a la aplicación del poder imperial. En el proceso, ordenaron su mundo en función de pautas esenciales de conocimiento, bajo formas que fueron expresadas en esferas materiales, inmateriales y de *performance*. En algunas circunstancias, pero definitivamente no en todas, los medios de expresión se reforzaban entre ellos y el contenido se superponía uno con el otro. En ciertas manifestaciones fundamentales, el contenido era radicalmente excluido. En un sentido más amplio, diremos que las expresiones materiales proporcionaban una estructura, un orden espacial, un marco para la argumentación y un acuerdo colectivo acerca de determinados principios. Ellas proveían un medio para fortalecer los vínculos entre los órdenes social y cosmológico, y las relaciones de comunicación de la jerarquía y el poder en una población políglota. También aportaban un medio para representar la jerarquía y la condición vital a través de objetos y emblemas.

Lo inmaterial -que incluye el discurso, los relatos memorizados u otras historias, y los principios rectores, por ejemplo- daba el contexto para una argumentación dinámica sobre el poder, el tiempo, el pasado, la legitimidad y demás. Mediante ambos contextos de expresión del conocimiento, los incas crearon la estructura de un diálogo constante dentro de la élite nuclear del centro imperial. El resultado de esa discusión o debate era presentado ante una vasta audiencia imperial por medio de determinados bienes materiales y *performances*, como las grandes festividades que se realizaban en la capital y con menos frecuencia en los centros provinciales y templos de todo el territorio. Al inducir a los grupos contendientes o resistentes a que participasen en los actos, los incas pretendían legitimar el contenido de su ideología y su poder. A pesar de sus esfuerzos, el rechazo inmediato de gran parte de esa argumentación imperial, a raíz de la aparición de los españoles, sugiere que el poder inca todavía era una capa superficial para la mayoría de los pobladores que se encontraban fuera del centro del imperio.

II. Los espacios del poder

Los espacios de poder y el culto de los ancestros en el Imperio Huari

José Ochatoma / Martha Cabrera

Ocho siglos antes del surgimiento del imperio inca, dos poderosos reinos dominaban el mundo andino con sus magníficas ciudades, templos y caminos. En el sur, los tiahuanaco se imponían con su gran centro ceremonial ubicado en las cercanías del lago Titicaca; mientras que en el norte los huari gobernaban desde su inmenso centro urbano.

Hasta hace algunos años se creía que la cultura Tiahuanaco se había expandido a todo el territorio peruano pues se solía confundirla con Huari. Ahora se sabe que estas dos culturas arqueológicas, cuyos componentes iconográficos y estilísticos son diagnósticos del Horizonte Medio (aproximadamente 600 a 1000 d. de C.), eran fenómenos culturales y políticos diferentes, aunque fueron contemporáneas y se influenciaron de alguna manera entre ellas. Más allá de las semejanzas en los repertorios formales y decorativos, así como en las técnicas agrícolas y las formas arquitectónicas, se observan grandes y pequeñas diferencias en los patrones funerarios, en la manera de hilar, tejer y en el uso de las fibras de lana o sus combinaciones con algodón, en la talla lítica, en ciertos tipos de manipostería y en los estilos de la cerámica.

Durante varias décadas, los arqueólogos consideraron a Tiahuanaco como el único antecedente del imperio del Tahuantinsuyo, en parte porque los mismos incas afirmaron que descendían del altiplano. Sin embargo, durante los últimos veinte años, investigadores peruanos y norteamericanos han comenzado a develar los secretos de los huari y su verdadera relación con sus poderosos vecinos sureños (Fig. 1).

Los resultados de las excavaciones recientes en Conchopata –centro secundario huari– ofrecen una nueva visión acerca del Horizonte Medio, ya que la riqueza y el carácter novedoso de la información obtenida han llevado a revaluar y reinterpretar algunas propuestas tradicionales e incluso a reemplazarlas por nuevas. Una de esas propuestas consideraba al sitio de Tiwanaku como el lugar de origen de una religión panandina cuya deidad principal había sido representada en la Portada del Sol. Dicha religión se había difundido desde el altiplano y había llegado a Conchopata a inicios del Horizonte Medio, brindando fundamentos ideológicos a la doctrina de conquista y dominación imperial, en cierta forma comparable con la historia de las grandes religiones reveladas, el cristianismo y el islam. Los numerosos partidarios de este planteamiento consideraban también que el arte y la iconografía de Conchopata eran una copia de los principales íconos de la Portada del Sol de Tiwanaku. Esta hipótesis fue puesta en tela de juicio, ya que los nuevos fechados demuestran que los motivos supuestamente derivados de Tiwanaku aparecen tardíamente en la historia de Conchopata. Es más bien probable que algunos temas iconográficos propios del arte textil de la cultura Nasca (Período Formativo del altiplano) y de la costa del extremo sur del Perú hayan llegado primero.

Antes de las excavaciones de 1997, Conchopata era considerado como un asentamiento de arquitectura aglutinada, sin ningún grado de organización espacial y poblado por alfareros dedicados a esta actividad a tiempo completo y trabajando exclusivamente para el estado huari. Los resultados de las investigaciones recientes han permitido revaluar el diseño, las funciones y las formas de la arquitectura del sitio. Asimismo, se ha demostrado que en Conchopata se elaboraban no solo recipientes cerámicos decorados y otros objetos de prestigio, también se manufacturaba abundantes objetos utilitarios destinados al uso doméstico y toda la producción –o gran parte de ella– fue consumida localmente. En suma, ahora se sabe que Conchopata fue una capital regional con rango menor que la vecina Wari, y por lo tanto contaba con espacios públicos de uso ceremonial y ritual, así como con viviendas y talleres contiguos que formaban parte de una sola configuración arquitectónica. Las últimas excavaciones han identificado además, las evidencias de un probable palacio y de entierros de élite, uno una tumba que habría correspondido a uno de los gobernantes, con lo cual queda demostrado que no se trataba de una comunidad integrada exclusivamente por humildes alfareros.

◄ Fig. 1. El imperio Huari fue uno de los desarrollos andinos que fusionó una estructura de poder centralizado. Tal como hacían los incas posteriormente, los huari dieron forma a sus ciudades siguiendo la imagen de los animales a los que rendían culto, como los felinos. Museo Histórico Regional Ayacucho «Hipólito Unanue», Ayacucho.

▲ Fig. 2. Plano de Wari, uno de los principales centros políticos del Horizonte Medio.

una cantidad considerable de residentes permanentes tuvieron que provenir de regiones alejadas de alta productividad agrícola. Buena parte de los edificios permanecen aún enterrados, algunos sectores de los conjuntos arquitectónicos son visibles y solo unos cuantos han sido descubiertos por las excavaciones. Se observan sectores dedicados al culto religioso, palacios destinados a los gobernantes y funcionarios, áreas de uso funerario con mausoleos de piedra labrada, almacenes, zonas residenciales y otras de producción artesanal. No están ausentes los reservorios de agua desde los que se abastecía del líquido elemento a la ciudad mediante canales de piedra que podían discurrir debajo de los muros y pisos, atravesando los recintos. Cuando Wari alcanzó mayor densidad poblacional, sus relucientes edificios –que podían alcanzar hasta tres pisos y ocupaban superficies irregulares– desconcertaban al espectador forjinco tanto por sus dimensiones como por sus osadas soluciones arquitectónicas. La movilización a través de la ciudad debió ser difícil por la gran cantidad de accesos restringidos y la estrechez de los caminos, con pocas avenidas propicias para la circulación masiva.

Son característicos de esta urbe los conjuntos definidos por recintos amurallados de tamaño variado, subdivididos por muros paralelos y perpendiculares que se cruzan en ángulo recto, conformando lo que Isbell ha denominado «arquitectura celular ortogonal». La unidad básica o célula es rectangular y se compone de un patio abierto y uno o varios edificios techados, distribuidos a lo largo de las paredes del recinto. La variante más común se compone de tres a cuatro habitaciones alargadas dispuestas alrededor del patio y provistas de largas y bajas banquetas. La construcción de estas unidades-patio podía repetirse adosándose unas a otras hasta formar gigantescos conjuntos cuadriculados, cercados por murallas y separados por calles. Este tipo de arquitectura se habría empezado a construir desde la fase Moradochayuq (700-900 d. de C.). Dada la enorme inversión de tiempo en su construcción, se suele considerar a este tipo de arquitectura como indicio de la consolidación de un estado expansivo.

▲ Fig. 1. Los muros monumentales de Capillapata, distrito del complejo de Wari.

El estudio de algunos de los complejos monumentales cercados sugiere que primero se construían las paredes grandes y gruesas del perímetro, que en algunos casos se adosaban a terrazas o se levantaban sobre ellas pasando por diferentes niveles. Luego se adosaban muros secundarios para formar recintos de planta cuadrada o rectangular ubicados alrededor de un espacio central más amplio, a modo de un patio. Los muros de los complejos cercados alcanzan por lo general 40 metros de largo, pero hay algunos que miden más de 200 metros. La ciudad de Wari, vista desde el aire o en perspectiva oblicua, se presenta a los ojos del visitante como un conjunto de grandes recintos que adoptan formas irregulares, cercados por altísimos muros de piedra sin cantear que encierran amplios espacios abiertos, monticulos artificiales cubiertos por aludes de barro, galerías estrechas, cámaras subterráneas y un sinnúmero de habitaciones. Su trazo y forma aparentemente desordenados indican un crecimiento progresivo y una adaptación a las irregularidades de la topografía inclinada e irregular, que fue nivelada a través de terrazas. Muchas de las paredes que alcanzaron hasta 12 metros de altura y casi 3 metros de ancho, estaban revestidas de arcilla y barro fino pintados de blanco y adornados con rojo, lo que habría dado a la ciudad una belleza impresionante con el reflejo de la luz solar.

Así, cuando se examinan los planos y las fotografías aéreas de Wari, se observa un conjunto de arquitectura de piedra de gran complejidad y notable densidad, del cual solo un pequeño porcentaje es visible en la superficie. Una larga avenida orientada en eje este-oeste divide la ciudad en dos sectores, observándose que las edificaciones más espectaculares e importantes están situadas en el lado norte, frente a la quebrada de Pacaicasa. Ahí se ubican los majestuosos edificios de Capillapata (Fig. 3) y Vegachayuq Moqo.

interpretados como templos, y los mausoleos reales de Monqachayuq y Canterón, cerca del palacio de Uchpaqoto, ubicado en la parte alta de la ciudad. Hacia el lado sur, el sector más externo de la ciudad, está el palacio de Robleumoqo, los edificios residenciales de Yurisqerqa y Moraduchayuq, el sector de Wanpampa que aparentemente albergaba las viviendas del poblador común huari, y los espacios sagrados de Infiernillo, Chegowasi (Fig. 4) y Atuqpunkllu.

Los investigadores que excavaron en Wari han sugerido la existencia de varios sectores o barrios que tendrían un determinado tipo de función: como lugares de actividades públicas y productivas, así como espacios residenciales. González[4] menciona hasta trece sectores, algunos de ellos poblados por artesanos especializados, como lo sugiere el porcentaje elevado de artefactos de obsidiana y restos de talla en unos, frente a otras zonas donde abundan los desechos de producción de artefactos elaborados en cerámica o piedras semipreciosas. Por ello propone que la población urbana de Wari estuvo agrupada en sectores, según el tipo de actividad que realizaban estos especialistas (alfareros, joyeros y metalurgistas, tejedores, talladores de piedra, constructores, entre otros), cuya contribución al orden urbano debió ser importante.

Algunos investigadores consideran a esta urbe como lugar de residencia de funcionarios y militares que habitaban los edificios organizados dentro de un sistema de cercos de tamaño variado. Las ruinas de los edificios potencialmente residenciales cubren una superficie aproximada de 2,5 kilómetros cuadrados en el área más densa, pero los restos de arquitectura y los materiales culturales dispersos se extienden en un radio de 10 kilómetros cuadrados. La larga avenida que cruza la ciudad y la separa en dos, habría albergado a la troncal de una red de agua potable que se distribuía a toda la ciudad mediante canales subterráneos y redes secundarias con puntos colectores de control del flujo de agua. Asimismo, hay evidencias de que casi toda la urbe estaba protegida por varias murallas de base ancha y paredes muy altas, que fueron construidas para resguardar la sede de gobierno o defender la ciudad contra el ataque de sus enemigos, impidiendo el acceso desde las quebradas y los ríos que definen al área como una meseta muy extensa.[5]

La arquitectura del poder en Wari

Castells sostiene que el centro de la ciudad suele estar cerca del lugar donde se creó su núcleo original, y es ahí donde se establecen las personas e instituciones altamente especializadas, que desempeñan un papel de dirección, coordinación e injerencia sobre las actividades locales y regionales.[6] Esto ocurre sobre todo en las capitales estatales, donde se realizan más actividades de dirección y coordinación de la sociedad. En consecuencia, el centro cívico ceremonial no solamente es un lugar de acceso máximo, sino también es el punto más vulnerable de la entidad estatal y por lo mismo debe ser protegido y defendido.

¿Cómo encaja Wari dentro de esta propuesta? Según Castells, las áreas de gestión estarían conformadas por la arquitectura monumental que representa al Estado y al grupo dominante de la sociedad. Ellas son además el lugar donde se manifiesta el poder político centralizado y donde los contenidos relevantes de la ideología se expresan por medio de ceremonias. Es ahí también donde los actores sociales, grupos e individuos negocian sus derechos y privilegios, rinden pleitesía a los representantes del poder, de buena voluntad o coaccionados, y donde se reproducen los lazos de interrelación e identidad sobre la base de ideología compartida o impuesta. Por esta razón los edificios vinculados con la actividad político-administrativa o con los usos militares colindan con otros de uso ceremonial dedicados al culto estatal.

Los constructores huari han demostrado una indiscutible especialización y dominio de las técnicas constructivas en sus edificios que se caracterizan por la sencillez, solidez y simetría. Esto no habrían sido posible sin un programa constructivo, una eficiente organización de los trabajos por parte del Estado y un modelo previo reproducido en la metrópoli y en los territorios conquistados.

Carlos Williams[7] y Luis Lumbreras[8] sugieren que el conglomerado urbano de Wari estuvo dividido en tres grandes sectores: el lado norte, entre una calle principal y la quebrada de Olaza, con los sectores de Uchpaqoto y Robleumoqo, ocupado por palacios, el espacio central, entre la calle principal y la línea de muros, con los sectores de Sulluscrne y Lumpagongona ocupados por unidades habitacionales para la élite local y los funcionarios, así como amplios espacios para los talleres de producción artesanal; y el lado sur considerado como el área sagrada, que incluye a los sectores de Infiernillo, Chegowasi, Monqachayuq y Capillapuna, con majestuosos edificios considerados templos y mausoleos, lugares donde se veneraba a las deidades y a los ancestros.

▲ Fig. 4. Sumba única de Chegowasi, importante área funeraria para la nobleza dentro del complejo de Wari.

Los palacios

Las construcciones monumentales que podían corresponder a palacios, es decir, lugares donde se atendían los asuntos políticos, jurídicos y administrativos de la población y servían también como residencia de la élite gobernante, han sido poco excavadas a pesar de que son imponentes muros dominan aún hoy el paisaje. Williams y Lumbreras coinciden en señalar que el área ocupada por la élite gobernante estaba situada en la parte norte de la ciudad, en un lugar donde al parecer se encontraba el acceso principal a la ciudad, justo en el punto donde ingresa un gran canal de agua procedente de Yanaqocha. Aquí se observa un conjunto de murallas protectoras muy altas, con edificios de grandes dimensiones y numerosos espacios arquitectónicos en su interior que corresponderían a recintos residenciales y públicos que aún están por excavar.

Uchpaqoto es uno de los sectores de posible función palaciega que destaca por la monumentalidad de sus murallas de paredes gruesas, que superan en varios tramos 8 metros de altura, y su extensión que abarca 7 hectáreas. El complejo comprende estructuras de distintas formas -rectangulares, cuadradas y trapezoidales- y tamaños, al igual que calles y pasadizos que interconectan un patio con el otro. Unos recintos abiertos y techados se distribuyen en segmentos y se organizan en forma de un reticulado, dado que sus muros suelen cruzarse bajo un ángulo recto. Un detalle que llama la atención es que casi todos los recintos fueron construidos sobre plataformas o terrazas, lo que revela que antes de la construcción la pendiente se nivelo con muros de contención y se habilitó la red de canales por debajo de ella. Lumbreras[9] considera que este sector, visto detenidamente en una fotografía aérea, semeja a la cabeza de un felino vista de perfil, animal sin duda venerado como la manifestación terrena de una de las deidades principales (Fig. 1) . ¿Habrá otros complejos arquitectónicos con traza figurativa? Es imposible comprobarlo porque las gruesas capas de depósitos aluviónicos acumuladas durante más de mil años de lluvias, y el manto espeso de las cactáceas dificultan la percepción del diseño original.

Otro sector importante es Robleumoqo que abarca algo más de 8 hectáreas y colinda con Uchpaqoto. Al observar una fotografía aérea, parece que tiene la forma de una cabeza de halcón vista de perfil y que mira hacia el lado este. La cabeza se ubica en el cuadrante suroeste, con un imponente ojo circular conformado por un recinto de planta circular de aproximadamente 10 metros de diámetro; mientras que el pico se sitúa en el cuadrante sureste. Casi todo el sector está separado del resto por un gran muro, en cuyo interior se puede observar hasta veinticuatro espacios

arquitectónicos distintos con dimensiones muy amplias, cuyos muros divisorios parten de la cara interior de los muros periféricos principales.

Yuragpenga es el tercer sector en importancia. Está situado al noreste, casi en la parte media de la ciudad, y ocupa aproximadamente 12 hectáreas con alrededor de treinta y cinco espacios arquitectónicos, a juzgar por las cabeceras de muros visibles en la superficie. El nombre alude al color blanco de las murallas, actualmente opacado por la erosión y la vegetación densa de los tunales y arbustos propios de la zona. El cerco de Yuragpenga está conformado, entre otros, por dos murallas altas que se extienden mucho más de sus límites puesto que cruzan casi toda la ciudad. La primera muralla delimita el lado sur del complejo y sale desde el límite de Ushpapata hasta Capillapata. La segunda se inicia en Rebitenmoqo, se bifurca hacia el sureste, separando Yuragpenga de Wari Pampa, y concluye en las inmediaciones del cerro San Cristóbal. Su construcción se adapta perfectamente a las condiciones topográficas del terreno a través del diseño de plataformas formadas por muros de contención que servían a su vez como muros de otros recintos en la parte baja, a los que se adosaron paredes secundarias formando edificaciones de hasta dos pisos, con pasadizos de acceso y un patio muy amplio. Isbell[11] afirma que Yuragpenga correspondería a la fase tardía del Horizonte Medio (800-900 d. de C.). Creemos que este sector nunca terminó de construirse y que representa la última obra del imperio, novedosa en diseño, antes de su colapso.

Fuera de los límites de la capital imperial, Conchopata - sitio excavado más intensamente que la propia capital huari - ha brindado ejemplos relevantes de la arquitectura del poder. Está ubicado en una amplia planicie delimitada por dos quebradas, una de ellas con agua permanente, distante a unos 12 kilómetros de la ciudad de Ayacucho, al suroeste de Wari. El sitio está compuesto por edificios de piedra semicanteada o sin cantear y argamasa de barro, cuyos muros se cruzan por lo general bajo un ángulo recto. Entre los edificios hay residencias multifamiliares e hipotéticos palacios que destacan por la traza planificada celular que se organiza alrededor de un patio central circundado por espacios techados alargados. Es posible que estos mismos edificios constituyan el prototipo de la arquitectura planificada imperial difundida a lo largo del área central-andina, con sus características unidades-patio aglutinadas una a lado de la otra a manera de celdas en un panal de abejas.[12] El asentamiento fue creciendo de acuerdo a las necesidades, sin una planificación regular, construyéndose consecutivamente una edificación junto a otra, de manera relativamente aglutinada, dejando algunos espacios descampados. Los planos arquitectónicos del poblado revelan que no hay calles bien definidas, ni plazas amplias para albergar reuniones públicas. No obstante, existen canalizaciones para el abastecimiento de agua y también para el drenaje, como en Wari. La mayoría de las unidades habitacionales se caracteriza por un diseño laberíntico, con recintos techados y patios intercomunicados por uno o más accesos o a través de pasadizos cortos. El mismo carácter restringido tienen los estrechos accesos que intercomunican unidades habitacionales distintas. Justo evidentemente dificulté el ingreso de cualquier individuo ajeno al poblado. Los edificios planificados, mencionados arriba y construidos mediante el trabajo colectivo bajo el mando de una autoridad, se ubican hacia el lado noreste. El análisis de la asociación y distribución de los materiales culturales tanto al interior como al exterior de los espacios arquitectónicos, ha permitido identificar diversas áreas de actividad: ambientes destinados para descansar, procesar materiales, consumir alimentos, almacenar, descartar basura, así como talleres de producción alfarera doméstica y de uso ritual, incluyendo cámaras funerarias.

◄ Fig. 5a, 5b. Reconstrucción de una maqueta de barro procedente de Conchopata. Laboratorio de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

a) Es un descubrimiento único, con suficientes elementos para reconstruir el modelo de un palacio de los señores huari, decorado con frisos y vividos colores, y con el típico ordenamiento ortogonal y medular de los centros provincias tes huari.

b) En la parte superior de la página detalle de la misma.

◄ Fig. 6. Vista frontal de la maqueta. Nótese que la organización espacial tiene algunos puntos en común con lo que posteriormente será la fortaleza inca. Laboratorio de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

Los edificios de traza planificada, posibles palacios, destacan por la calidad de su construcción. Sus muros muestran un aparejo regular con revoque de tierra fina o arcilla que luego fue pintada de color blanco. Los pasos de las hipotéticas áreas de descanso tienen mezcla de diatomita triturada con arena fina, lo que explica su compactación y homogeneidad. El paso de los patios es de barro compacto, observándose un desnivel delimitado por una hilera de piedras que forma una especie de pozo, el cual se conecta a una poza colectora de agua que está cubierta por una laja de piedra con un agujero en la parte media. Las instalaciones descritas captaban el agua de las lluvias para su evacuación a través de unos tunales que cruzan por debajo de los pisos y muros que se orientan hacia la pendiente del valle de la Totorilla. Estas características especiales junto con el diseño planificado sugieren que la construcción residencial descrita tenía carácter palaciego.

Si bien no existe una visión integral de los complejos residenciales y administrativos por la escasez de excavaciones, los hallazgos recientes de maquetas de barro y piedra sugieren que los constructores de edificios públicos y palacios pudieron haberse valido de estos modelos para diseñar y dirigir la construcción, siempre y cuando estos objetos tan particulares no hayan tenido otras funciones simbólicas como parte del ajuar funerario, de una ofrenda o de un depósito votivo.[13] Por otro lado, las excavaciones realizadas por Isbell en Conchopata dan cuenta del hallazgo de una compleja maqueta de barro que era parte del ajuar funerario de una tumba (Figs. 5a, b y 6).[14]

Esta maqueta corresponde a un conjunto arquitectónico de planta casi rectangular, dividido en dos partes por muros divisorios adosados a una edificación central de gran tamaño, que supera la altura de los muros

perimétricos y de los espacios arquitectónicos internos. Hacia el lado frontal, separado por muros divisorios, se encuentra un gran patio de planta rectangular. En la parte media del muro lateral izquierdo que circunda el patio, está el único acceso que permitía el ingreso a todo el complejo amurallado. A lo largo del muro perimétrico se extiende una banqueta que estuvo protegida originalmente de la lluvia y la luz solar por un techo a una sola agua que se sostenía gracias a maderos transversales adosados al muro principal. El edificio del medio destaca por el cuidadoso acabado de las paredes, la forma de las ventanas, la decoración policroma, así como por el peldaño-récalo que rodea los cuatro lados. Ambas fachadas principales del edificio son similares, están finamente decoradas con pinturas y tienen una puerta de acceso en cada lado para ingresar a la parte posterior del complejo amurallado. Las paredes del edificio están divididas en tres segmentos. La parte inferior, donde se ubican las puertas, está pintada de color gris con excepción del dintel y las jalasinas que muestran motivos de escalones invertidos de color rojo y negro. La parte media tiene una ventana muy peculiar en forma de ojo de cerradura, encima de la cual hay otra ventana de forma cuadrada. A los costados y encima de ella, se ven representaciones de la cruz andina, semejante a la chacana inca, de color rojo, negro y crema, hecha en base a cuadrados pequeños alternos. La parte superior, delimitada a partir de una cornisa que sobresale de lado a lado, está dividida y pintada con rectángulos alternos, sobre el cual se encuentra una hilera de cinco ventanas. Sobre las paredes superiores hay un techo alto a cuatro aguas que cubría todo el edificio. En la mitad posterior del conjunto se ubican cuatro espacios bien diferenciados: un patio largo que confluye al fondo en una zona donde pudieron haber estado ubicados los aposentos principales del palacio y dos unidades laterales. Los tres recintos que rodean al patio largo comparten el mismo principio de diseño reticular con ambientes de planta cuadrada, con doce y trece habitaciones a cada lado y cuatro en la parte posterior. Llama la atención que solo dos habitaciones con paredes pintadas de color crema poseen accesos propios desde el patio. Las demás habitaciones tienen puertas que se conectan a otros ambientes. Algunas habitaciones están pintadas de rojo y otras de crema. La presencia de un solo acceso al conjunto sugiere que se pretendía asegurar la independencia y privacidad de sus ocupantes. Las habitaciones internas pudieron haber cumplido varias funciones: residencia de un grupo de personas ligadas por parentesco consanguíneo o ritual, depósitos, control y administración, actividades relacionadas con rituales y agasajos, producción artesanal de objetos suntuarios, entre otras.

Dado el cuidado y sorprendente nivel de detalle, consideramos que se trata de una maqueta-proyecto de un palacio que se pensaba construir para algún gobernante huari. Hasta ahora no hay registro de un conjunto monumental similar tanto en la ciudad capital como en la ciudad secundaria de Conchopata. ¿Se trata del proyecto de un palacio que no se llegó a construir o aún aguarda su descubrimiento en algún lugar? ¿La tumba donde la maqueta fue encontrada corresponde a la del arquitecto que la diseñó o al miembro de la élite que proyectaba su construcción? Son muchas las interrogantes por responder.

Los templos

Como toda organización estatal, Huari tuvo necesidad de manifestar su ideología por medio de construcciones monumentales donde realizaban las ceremonias y los rituales religiosos. El estudio de los edificios que pudieron haber cumplido el papel de templos en la ciudad de Huari comenzó recién en la década de 1980, con las excavaciones de Ycgachayuq Moqo, en cuya área central se halla un montículo piramidal de 7,5 hectáreas mayormente sin construir y circundadas por murallas altas. Existen dos entradas principales interconectadas con una ancha vía de acceso.

El cuerpo principal del templo se compone de dos plataformas escalonadas que conservan hornacinas con paredes enlucidas de rojo y blanco. En la cima, piezas de piedra labrada de forma rectangular y cuadrada, con un orificio central y dispuestas en hilera sobre un piso plano y compacto servían quizás de pedestales a las estatuas de piedra que representaban a los miembros de la élite gobernante con sus característicos vestidos. A la pared inferior de la plataforma escalonada se adosa una fila de recintos rectangulares, con hornacinas y fogones, todos con acceso a la gran plaza de forma trapezoidal en cuyo centro se encuentra una estructura en forma de «D» con un acceso orientado hacia el norte (Fig. 7). En el paramento interno de este edificio se observa diecinueve hornacinas. Los muros estaban enlucidos interna y externamente de color blanco. La muralla que delimita la plaza en el lado oeste, opuesto a la plataforma escalonada, también tiene una fila de ambientes rectangulares con paredes pintadas de color rojo y blanco adosados a ella. En la muralla se encuentran hornacinas que contenían restos de tres a cuatro individuos cubiertos por cañas amarradas, restos de tejidos y ofrendas de cerámica. La mayoría de los cráneos presentaba deformación, hecho singular que podría indicar su estatus de especialista religioso, a cargo de los rituales en el templo. Otra fila de hornacinas se encuentra en la galería adosada a la cara externa del mismo muro; ellas también fueron ocupadas con fines funerarios, pero por pobladores chancas, quienes vivieron en la zona después del abandono definitivo de la ciudad de Wari. Hacia el lado noreste del templo se encuentra otros montículos que esconden probablemente templos comparables con el de Ycgachayuq Moqo. En uno de ellos creemos haber identificado hasta cinco plataformas superpuestas que conforman un montículo en cuya cima hay otra estructura arquitectónica en «D», que también tiene

▲ Fig. 7. Ycgachayuq Moqo, uno de los principales sectores ceremoniales del complejo de Wari. En el extremo de la plaza, una estructura en forma de «D» se encuentra rodeada por grandes muros con ricos almacén.

diecinueve hornacinas en la cara interna de su muro perimétrico y muros enlucidos y pintados de blanco.

En algunos sectores predomina la arquitectura funeraria monumental, como en Monqachayuq («lugar de las monjas»), colindante hacia el norte con Ycgachayuq Moqo y separada de este por una muralla que abarca una extensión de 4 hectáreas. En este sector se ha excavado mausoleos con galerías subterráneas de varios niveles y de manera parcial una estructura en forma de «D» con igual número de hornacinas que en los otros casos.

Los edificios en forma de «D»

Es probable que esta forma muy particular de la arquitectura ceremonial huari se vincule con la cultura local conocida como Huarpa durante el Periodo Intermedio Temprano. Los edificios de este tipo excavados en Wari fueron documentados de manera deficiente, de ahí la importancia del descubrimiento y de la excavación sistemática de una estructura en «D» en Conchopata, construida al comienzo del Periodo Huari. Otros edificios con planta en «D» fueron registrados en varios asentamientos huari fuera de la cuenca de Ayacucho, tan distantes como Nawinpuquio, Honcopampa y Cerro Baúl. Los investigadores tienen por ende una justificada impresión de que existe una relación causal entre este hecho y la difusión del culto imperial huari.

El recinto ceremonial de Conchopata está ubicado entre las unidades-patio de traza planificada a las que atribuimos funciones públicas. La parte recta del recinto —que es paredes enlucidas y pintadas de blanco dibujan casi tres cuartos de un círculo con diámetro interno de 10,5 metros, de ahí su nombre-está orientada hacia el norte; el piso es muy compacto, perfectamente plano, hecho de diatomita triturada y mezclada de manera homogénea con arena seleccionada. A juzgar por la altura que tuvo el muro, 16 este recinto se tenía ventanas en hornacinas como en la ciudad de Wari, siendo un espacio abierto y sin techo, a modo de un pozo, con la finalidad de permitir el ingreso de la luz solar para que funcione el «reloj» de piedra labrada una base circular en cuya parte media estaba insertada una pieza tubular.

En el interior se encontró una espectacular cantidad de ofrendas, destacando la presencia de urnas y cántaros, notables por su calidad estética, finamente decoradas y con una iconografía novedosa y poco conocida, que fueron destruidas intencionalmente luego de haber realizado sacrificios de camélidos y haber calcinado varias cabezas trofeo como parte de un complejo ritual, realizado probablemente antes del abandono.

La decoración pictórica de las vasijas gigantes que fueron rotas intencionalmente es una fuente excepcional de información sobre la

ideología religiosa del Estado huari y también sobre las relaciones entre el área de Ayacucho y el área de la cultura Tiahuanaco. Las urnas fueron pintadas con deidades de báculos, felinos y aves antropomorfizadas (Fig. 8). Destacan los guerreros con atuendos especiales y distintivos simbólicos en forma de falcónidas y felinos -probablemente jaguares- sobre sus hombros, con cabezas humanas que cuelgan a la altura de su pecho. Los guerreros ostentan armas ofensivas como hachas, arcos y flechas con escudos rectangulares y circulares que llevan a pensar en la presencia de un ejército institucionalizado. Aunque la cantidad de atuendos que incluyen gorros y andas recurrentes en la iconografía tiahuanaco, no se esperaría en el caso de un ejército institucionalizado, no cabe duda que se trata de una fuerza militar bien equipada y organizada. Un grupo de guerreros está representado de perfil, con las rodillas sobre unas balsas de totora; tienen el rostro tatuado y sostienen en una de los brazos un escudo rectangular y en el otro, hachas o arcos con flechas. La indumentaria forránea, los andas decorados con pequeños cuadros a modo de damero con círculos en su interior y las armas inusuales como el arco, han llevado a varios investigadores a proponer que son héroes mitológicos fundadores de Huari, parecidos a Manco Cápac y Mama Ocllo, con reflexonia directa a su origen altiplánico. En este caso, la leyenda llevaría a los mismos fundadores, muchos siglos antes de su supuesta presencia en el origen de las dinastías reales del Cusco.

Hay un tercer grupo de personajes, sin ningún tipo de armas, que aparecen representados en la cerámica votiva, en particular en los gigantescos cántaros cara-gollete. Es posible que sean imágenes de sacerdotes o dignatarios (Fig. 9). Algunos tienen una especie de gorras o turbantes que les cubren la cabeza, muestran un rostro sonriente o adusto y tienen una suerte de orejeras parecidas a las de los nobles incas. En el cuerpo de los cántaros se representa las túnicas o unkus con complicados motivos geométricos parecidos a aquellos de los textiles huari encontrados en entierros en la costa peruana. Llama la atención una indumentaria adornada con pequeñas placas doradas que parecen ser de oro, parecida al atuendo sellorial de la costa norte del Perú.

El tamaño de las urnas decoradas y la riqueza del repertorio iconográfico que parece aludir a mitos de origen y a contenidos centrales de la ideología religiosa del imperio, con énfasis en temas de la conquista, sugieren que estas vasijas cumplían una importante función ritual y sirvieron acaso de soporte de la memoria colectiva. La rotura intencional de las vasijas -cuyos fondos se encontraron en su emplazamiento original- induce a pensar que la destrucción era parte de una ceremonia o resultado de un conflicto interno que enfrentó a los diferentes grupos de la élite en la lucha por el poder. El triunfo de uno de ellos pudo haber implicado acciones hostiles contra cualquier imagen relacionada con el pasado y con las ideas políticas y religiosas del adversario (Fig. 10).

◄ Fig. 8. Gran urna con personajes de perfil portadores de báculos de la Portada del Sol de Tiwanaku. Estas urnas habrían servido para la elaboración de grandes cantidades de chicha que era consumida en las principales ceremonias. Museo Histórico Regional Ayacucho «Hipólito Unanue», Ayacucho.

◄ Fig. 9. Gran cántaro ceremonial. Nótese el rostro representado, que luce una suerte de turbante que parece identificarlo como un sacerdote. Laboratorio de La Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

► Fig. 10. Gran cántaro cuello-gollete de estilo Huari, que evidencia el tocado y atuendo de un hombre aparentemente de alto cargo. Muchas de estas grandes urnas habían sido intencionalmente. Museo Histórico Regional Ayacucho «Hipólito Unanue», Ayacucho.

El culto a los ancestros y los sistemas de enterramiento

El culto a los ancestros es una tradición muy arraigada en las poblaciones andinas desde hace miles de años y se extiende a la época de los incas. En la sierra, era común conservar los restos óseos de los antepasados en mausoleos-*chullpas*, en cámaras o en cistas, donde los deudos podían fácilmente encontrarlos, venerarlos e incluso pedirles bendiciones o consejos. Los entierros de los antepasados garantizaban además el derecho a la tierra y al agua de quienes los cuidaban; eran una prueba fehaciente de que los tatarabuelos de una persona habían trabajado la tierra donde estaban sepultados y por lo tanto, ella les pertenecía. Si bien las referencias provienen de la época de los incas y de los cronistas, es evidente que la tradición del culto a los antepasados tuvo una profundidad histórica que permite aplicarla al caso de los huari.

La concepción acerca de la muerte, las prácticas y las costumbres funerarias están estrechamente vinculadas con las relaciones sociales y económicas. El tratamiento que tuvo el cadáver refleja, de uno u otro modo, la posición social del individuo y las relaciones sociales con su grupo o su familia. Dada la complejidad de la sociedad huari -tildada por todos los investigadores-, no extraña el variado repertorio de modalidades de enterramiento, desde galerías subterráneas, cámaras de piedras finamente talladas y cistas pronunciadamente elaboradas, que evidentemente corresponden a la élite gobernante huari, hasta los sepulcros más humildes en fosas cavadas en el suelo. Lamentablemente no existe ningún reporte de hallazgo de una tumba intacta. Solo se encuentran pistas del esqueleto dispersas y ocasionalmente algunos fragmentos de los objetos depositados.

El hallazgo de tumbas tanto en Wari, la capital, como en Conchopata, demuestra indiscutiblemente que la convivencia con los muertos era una de las características de esta sociedad. Los diversos contextos funerarios, desde los más elaborados hasta los más sencillos, están asociados a unidades habitacionales donde se realizaban actividades cotidianas en compañía de sus muertos. Hasta el presente, no existen en capacidad de afirmar enfáticamente si estos enigmáticos entierros de los miembros de la familia del personaje enterrado o si resguardaban los restos para evitar el robo de su ajuar funerario (Fig. 11). Lo cierto es que hay evidencias de que los cadáveres recibían un tratamiento especial antes de ser enterrados. Por otro lado, es posible que las tumbas de los nobles importantes fueran abiertas en fechas determinadas para rendirles culto en lugares públicos, tal vez como lo hicieron los incas. La compleja arquitectura funeraria brinda felizmente algo de información adicional. Cheqo Wasi («casa de piedra»), ubicado en la parte central del complejo arqueológico de Wari, estaba destinado exclusivamente al culto a los muertos. Las tumbas adoptan la forma de mausoleos de varias cámaras o de cámaras individuales megalíticas, construidas con inmensas lajas monolíticas ensambladas en forma de cajas. Sin duda era la zona de entierro de la élite gobernante.

Este lugar fue excavado inicialmente por Julio C. Tello en 1942 y años después por Mario Benavides.[1] Los mausoleos comprenden varias cámaras subterráneas que tienen hasta tres niveles, a los cuales se accede a través de unas gradenas y un acceso de doble jamba. Las cámaras se agrupan a veces en núcleos hasta de cinco ambientes para la sepultura y se construyen al interior de recintos circulares o cuadrados, a los que se asocian pequeños complejos de cuartos. Sus pisos son de distomita compacta, mientras que las paredes estaban enlucidas y pintadas de blanco. Misteriosos anillos circulares se abren en las tapas monolíticas, se cree que servían como ductos de ventilación o receptáculos para ofrendas líquidas (Fig. 12).

Otro ejemplo de estructuras megalíticas funerarias correspondientes a los sepulcros de la élite huari se encuentra en el sector de Monqachayuq, ubicado en el extremo oeste del complejo arqueológico de Wari, que tiene una extensión aproximada de 4 hectáreas. Colinda por el sur con el Templo de Vegachayuq Moqo y por el este con el sector de Sulluctuc. Monqachayuq fue excavado inicialmente por Francisco Solano y Venturo Guerrero,[2] quienes develaron una galería subterránea con paredes de piedras alargadas que, cada cierto tramo, forman columnas para soportar grandes bloques de piedras que cubren el techo de la galería. Las piedras del techo tienen orificios a modo de respiraderos que se prolongan en los muros interiores de la galería que muestra hasta cuatro tramos interrumpidos, teniendo una proyección hacia el lado sur, donde actualmente hay una pista moderna pavimentada. Las paredes inclinadas de las galerías tienen un corte transversal de forma trapezoidal y carecen de enlucido, pero cuentan con un piso compacto de color blanco sobre el que se ha encontrado un conjunto de enterros humanos totalmente disturbados.

Ismael Pérez[3] informó sobre el descubrimiento de una probable tumba real en forma de llama. Aunque saqueada por completo, esta tumba es el mejor ejemplo que se ha encontrado de arquitectura monumental funeraria. Fue construida con piedras labradas, formando pequeñas cámaras subterráneas de forma rectangular y circular, y dispuestas de manera ordenada hasta en cuatro niveles que se conectan a través de pozos y pasadizos angostos. En el nivel inferior, que cuenta también con varias cámaras pero de tamaño mayor que las de los niveles superiores, las paredes de los accesos están enlucidas y pintadas de blanco. En este nivel destaca una estructura cilíndrica con más de 5 metros de profundidad, que tiene piedras salientes en su interior, a manera de peldaños que permitían el acceso a una cámara grande y soliaria en el fondo. Es probable que haya sido una de las tumbas más importantes de todas las que se ha descubierto en Wari. Algunos vestigios de los ajuares funerarios se encontraron en los subsiguientes niveles del mausoleo, a una profundidad entre 8 y 15 metros por debajo del suelo actual. Es sorprendente que esta tumba excepcional se encuentre debajo de unidades habitacionales con muros enlucidos y pintados de blanco y que otros recintos domésticos similares cubrieden con ella. Las cámaras funerarias monolíticas y las galerías se encuentran también en otras partes de la ciudad, como en Kichkacorral, en el cerro San Cristóbal y la parte superior de Chegoyoc. Desafortunadamente ninguna de ellas fue excavada.

En Conchopata se registró dos tipos de tumbas de élite que se diferencian por su forma y los materiales empleados en su construcción. La primera corresponde a cistas de forma cilíndrica que miden hasta dos metros de profundidad, y cuya cubierta la base fueron hechas con bloques semicarcelares de piedra labrada, mientras que el paramento interno se muestra muy parejo, con piedras planas previamente trabajadas. Casi en la parte media de la estructura, una abertura comunicaba a una cámara subterránea y a través de ella se profundi la tumba, quedando solamente escasos fragmentos de *Spondylus*, cuentas de turquesa y restos óseos dispersos. El segundo tipo corresponde a sepulturas que combinan la fosa cilíndrica cavada en la roca, con una nos edosa forma de cubierta que sobresale encima del piso de los recintos a modo de un cubo o banqueta cuadrada o rectangular, con los lados redondeados. Presenta generalmente un orificio en la parte media superior que se comunica con la fosa. En una de las cámaras ubicadas debajo de la banqueta se encontró una fosa con varios esqueletos completos, entre ellos un adulto masculino que descansaba en el fondo sobre unos troncos de madera. Sobre él se registró agrupaciones de restos óseos humanos correspondientes a cinco mujeres adultas, dos adultos de sexo indeterminado, un individuo joven probablemente de sexo masculino y tres infantes colocados dentro de unas vasijas. Los objetos asociados eran decisérs *tupus* (prendedores), restos de plumas e hilos, una estatuilla femenina de barro, vasijas en miniatura con representaciones de cóndores y felinos, copas, vasos, y cuentas de *Spondylus* y turquesa que aparentemente formaban parte del collar de uno de los personajes sepultados. Como parte del ajuar se encontró treinta y tres vasijas que posiblemente contenían comida y bebida como parte de las ofrendas ofrecidas durante el entierro. Por ahora resulta difícil determinar si todos los individuos fueron enterrados al mismo tiempo o en diferentes momentos. Tampoco se sabe aún si las tumbas con banqueta sirvieron exclusivamente de sepulcro a grupos de parentesco consanguíneo. Dado que los enterros fueron alterados de una manera poco común - los saqueadores no destruyeron los sellos de barro que cubren el techo para ingresar y extraer las ofrendas y los restos, ellos prefirieron cavar fosas contiguas haciendo forados laterales-, nos preguntamos si los causantes del aparente saqueo no fueron los mismos pobladores que extraían las ofrendas y los restos de sus antepasados para venerarlos y celebrarles rituales. ¿O fueron grupos procedentes de otros lugares quienes expresaron su odio y venganza destruyendo los cadáveres de los antepasados de sus enemigos? En todo caso no cabe duda que el culto de los ancestros fue el pilar central de la doctrina religiosa con la que se legitimaba las relaciones de poder (Fig. 13).

◄ Fig. 11. Cuenco negro en estilo Huari, con representaciones de cabezas de personajes sobrenaturales de la Portada del Sol. Estas finas vasijas eran parte del ajuar funerario de las principales tumbas huari. Museo Histórico Regional de Ayacucho «Gastón Ugalde», Ayacucho.

▲ Fig. 12. Monqachayuq, importante área funeraria del complejo de Wari. Nótese la complejidad de los distintos corredores y accesos que integran una tumba subterránea de hasta cuatro niveles, que podría haber sido la tumba del principal señor de Wari.

► Fig. 13. Vaso de estilo Pachacamac con representación escultórica de un felino. Aunque no se han conservado los entierros principales dentro de las grandes tumbas de cámara huari, los objetos hallados en el sitio arqueológico por los huaqueros, hoy en colecciones, y los hallazgos de algunas asociaciones que se salvaron del pillaje dan cuenta de la calidad de ofrendas y de los fastos que los dirigentes señores enterrados en ella con las provincias alejadas del Imperio. Museo Histórico Regional de Ayacucho «Gastón Ugalde», Ayacucho.

Plataformas, plazas y palacios en Tiwanaku, Bolivia (500-1000 a.d.)

Alexei Vranich

Reivindicar la función ceremonial de Tiwanaku –o de casi cualquier sitio precolombino de gran tamaño– no es radical ni innovador. A menudo, las personas consideran a su lugar de asentamiento como el elemento central en el orden del universo, y por tanto construyen estructuras importantes y/o transforman paisajes para que el mundo físico se adecúe a su visión del cosmos. Mircea Eliade, erudito en estudios religiosos, define lo sagrado como algo que ordena el tiempo y el espacio y por ello proporciona un sentido de orientación para el individuo en relación al orden del mundo natural. Así afirma, «Holy si tes and sanctuaries are believed to be situated at the center of the world». Esta representación del cosmos generalmente se expresa de manera simbólica a través de imágenes, historias orales, rituales y arquitectura, que tomados como un todo, permite «a ritual paradigm of the ordering of social interaction at the same time as it disseminates the attitudes necessary to sustain it». Efectivamente, varios teóricos han propuesto que la inclinación hacia utilizar un modelo divino para la organización del espacio puede ser un fenómeno universal en las sociedades preindustriales. Aunque este campo de investigación está lejos de haber sido agotado, me interesa el tema más mundano del diseño y el movimiento en estos espacios sagrados. Una pregunta muy básica continúa aún sin respuesta entre los investigadores del sitio de Tiwanaku perteneciente al Horizonte Medio (Fig. 1): ¿Para quién se construyeron esos monumentos? Debido a la fuerte erosión y al saqueo, a la falta de publicaciones luego de décadas de excavaciones intensivas y de labores de reconstrucción a gran escala, no es fácil contestar a esta pregunta. A ello se suman las dificultades logísticas y políticas inherentes cuando se pretende excavar e interpretar monumentos que se convirtieron en íconos de identidad nacional. En este contexto no debe extrañar que el centro monumental de Tiwanaku no haya ocupado el lugar que le corresponde en el reciente resurgimiento de las investigaciones sobre el famoso sitio y la cuenca del Titicaca. proyecto que ha traído nuevas evidencias e interpretaciones. Por el contrario, podría afirmarse incluso que el peso de las ideas preconcebidas y carentes de fundamentos firmes en evidencias empíricas, pero ya muy enraizadas por el peso de la tradición académica, han formado una barrera para que la investigación progrese. Los monumentos lejos de convertirse en la fuente privilegiada de información han sido contenedores pasivos de pareceres. Por ejemplo, sobre la base de las descripciones de la vida imperial de los incas, se ha propuesto que los reyes y sus criados vivían en las cimas de las estructuras y en los palacios cercanos. Otros modelos elitistas similares ubicaron a un pequeño pero poderoso grupo dentro de los monumentos, conviviendo con los dioses y compitiendo entre ellos, mientras que el público impresionable rondaba atentamente en la periferia. Otra variante ubica a los miembros de los linajes poderosos en las plataformas de piedras, mientras que los peregrinos se reunían en pequeños complejos para unirse a los patientes que vivían en el sitio, o los líderes de las facciones rechazaban adeptos entre los visitantes para incrementar su poder. Los famosos monolitos representaban a distintos personajes: cabezas de nobles linajes, ancestros fundadores, sacerdotes, y reyes. Resulta evidente que cada posible escenario para el uso del espacio y el significado de la iconografía posee profundas implicancias políticas y sociales para nuestros modelos de la organización social y política de Tiwanaku (Fig. 2).

Las investigaciones recientes sobre los monumentos llevan a un punto en el que podemos rastrear con cautela el acceso a los espacios sagrados y a dónde comunicaba estos. Utilizando el método de representar el espacio y el acceso como simples diagramas de árbol, este trabajo se basa en la metodología y los elementos de estudios arqueológicos similares sobre arquitectura antigua, añadiendo aspectos fenomenológicos como la visión y el movimiento.

◄ Fig. 1. Tiwanaku fue una de las más importantes cunas e irradiadores centros religiosos prehispánicos. Su influencia fue ampliada incluso por el Imperio Inca.

▲ Fig. 2. Detalle del Monolito Ponce, uno de los pocos representados de los linajes nobles de Tiwanaku.

Perdemos por completo al individuo e incluso al significado, pero ganamos entendimiento de la estructura básica del evento. En esta etapa temprana del análisis, podemos descartar ciertos tipos de conducta individual y grupal. En otras palabras, un espacio diseñado para un solo individuo -p o r ejemplo, un r e y - sería diferente de un espacio diseñado para albergar a una multitud.

La arquitectura en su escenario

Al este del pueblo colonial y moderno de Tiwanaku, Bolivia, un conjunto de seis impresionantes plataformas y patios forman el núcleo del sitio de Tiwanaku: el Templo Semisubterráneo, Kalasasaya, Putuni, Kherikala, Kantatallita y Akapana. Un kilómetro al noreste se encuentra el Complejo de Pumapunku, un almacenamiento de plazas y rampas con una plataforma escalonada como centro. Otros monumentos más pequeños yacen dispersos entre los sitios y más allá de ellos, extendiéndose al menos 10 kilómetros en el valle. Cualquier descripción más extensa debe estar mitigada por el hecho que todos los monumentos han sufrido los constantes estragos del tiempo y las actividades humanas. Uno de los primeros cronistas fue el español Bernabé Cobo, quien informó que el robo de piedras ya estaba avanzado cuando visitó Tiwanaku en 1610, concluyendo irónicamente que si las ruinas estuvieran más cerca de un asentamiento español principal, no quedaría una sola piedra en pie. La gran calidad de las piedras talladas hizo de Tiwanaku una fuente atractiva de material de construcción para las haciendas, las iglesias, las plazas, los puentes e incluso, en pleno siglo XX, los caballetes para el ferrocarril.

Uno de los procesos más destructivos fue la labor bien intencionada de los arqueólogos. Las primeras excavaciones comenzaron a inicios del siglo XX y, como solía ser el caso en aquel entonces, al final de la temporada las trincheras quedaban abiertas. Así, todas las piedras pequeñas que quedaron expuestas fueron removidas para pavimentar los patios y decorar las entradas a los pueblos cercanos. Asimismo, las trincheras abiertas fueron agrandadas a medida que segmentos de la arquitectura eran retirados sistemáticamente y en forma similar a como sigue los mineros una veta de metal precioso. La depredación constante continuó afectando las principales excavaciones de las décadas de los años 1950 y 1960. Como respuesta, el sitio fue cercado y todas las piedras que podían ser llevadas fueron consentidas en su lugar original o desmanteladas y utilizadas en reconstrucciones. Desafortunadamente, al no existir casi ninguna publicación luego de décadas de excavación y reconstrucción, es difícil separar la arquitectura prehispánica de la moderna.

◀ Fig. 3. Templete Semi-subterráneo con la entrada al Kalasasaya.

▲ Fig. 4. Kalasasaya, véase en el interior el monolito Ponce ubicado con vista a la entrada.

Nuestro control cronológico sobre la construcción está lejos de ser seguro, pero es posible hacer algunas generalizaciones. El Templo Semisubterráneo data del período Preinkaico y continuó en uso casi durante un milenio. Los fechados radiocarbónicos para la plataforma de Kalasasaya presentan problemas, pero si se retira del listado los fechados de los extremos queda un rango de 300-500 a.d.$_{cc}$ Está claro que la construcción de esta plataforma requirió más trabajo que las anteriores estructuras públicas. La edificación de la plataforma durante el Período Formativo Tardío corresponde en el tiempo al incremento de la densidad poblacional y a la extensión de los principales asentamientos en el valle de Tiwanaku.$_{cc}$ Las influencias de la cultura material característica para el asentamiento de Tiwanaku se expanden hacia aéreas adyacentes como la península de Taraco y el valle de Katari.$_{cc}$ Cambios significativos se observan también durante este período en materia de ideología religiosa, que fue la base de la organización política de Tiwanaku. Estos se materializan, por ejemplo, en la edificación de Kalasasaya, que se constituye en la cabeza de una serie de plataformas inkaisaico, alineadas en eje Este-Oeste, en referencia a las montañas sagradas y el pasaje del Sol.$_{cc}$ Estas plataformas sustituyen a los templos hundidos que estaban alineados al Sur y relacionados con los movimientos celestes en el cielo nocturno.

La plataforma escalonada de Akapana se construyó alrededor del siglo VII$_{cc}$ con un conjunto de piedras procedentes de edificios anteriores.$_{cc}$ La construcción del resto de plataformas independientes, de impresionante monumentalidad pero de menor altura que la precedente, comenzó alrededor de 800 d. de C., al mostrarse lo que varios investigadores consideran un período de importantes transformaciones o poco antes.$_{cc}$ El área al Este de Kalasasaya fue arrasada para dar lugar a la construcción de Putuni y las estructuras asociadas.$_{cc}$ Alrededor del mismo tiempo, los edificios al Este del Templo Semisubterráneo fueron destruidos y la superficie del área fue transformada en una plaza, aumentando así los espacios abiertos alrededor de los monumentos. En términos generales, el año 950 a.d. marcó el fin de la construcción monumental. Las estructuras ceremoniales y de élite fueron quemadas en la colonia tiahuanaco del valle de Moquegua,$_{cc}$ y hay cierta evidencia de que por esta misma fecha otras destrucciones masivas afectaron el centro de Tiwanaku.$_{cc}$ Cuando el inca Pachacútec llegó encabezando su ejército, a fines del siglo XV, Tiwanaku había estado en ruinas alrededor de 500 años.

Construcción y diseño de las plataformas

Las características constructivas y el diseño arquitectónico fueron estudiados en detalle para el caso del Complejo Kalasasaya-Putuni, que se encuentra en buen estado de conservación (Figs. 3, 4). En la secuencia constructiva de este complejo se refleja toda la historia de Tiwanaku desde 300 d. de C. - el período en que Tiahuanaco era una de muchas entidades políticas en las orillas del lago - hasta 950 d. de C., es decir abarcando el período en el que Tiwanaku adquirió su posición hegemónica en la cuenca. Es útil por supuesto compararlo con Pumapunku investigado, entre otros, por el autor,$_{cc}$ y con otros estudios sobre la arquitectura de esta cultura realizados durante los últimos cien años.$_{cc}$ Las plataformas de Tiwanaku son originales en más de un aspecto. El cuidado de la construcción y el uso de materiales seleccionados se observan ya desde los cimientos. Un sistema de múltiples muros de contención internos, dispuestos tanto de

manera transversal como paralela a la línea de la fachada, protege el delgado cascarón de los muros de contención externos, edificados con fina mampostería de piedras paralelepípedas canteadas, de la presión de la carga de miles de metros cúbicos de relleno con los que se dio volumen a la plataforma. Los albañiles tiahuanaco, a diferencia de los incas, hicieron esfuerzos extremos para ocultar las uniones entre los bloques de piedras y crear la impresión de una superficie continua. Esta clase de mampostería ciertamente no respondía muy bien a las elevadas presiones desde el interior, en comparación con los finos anclajes de bloques poligonales que caracterizan a las construcciones monumentales de hechura cuzqueña. [8]

Vistos en sección transversal, los revestimientos de piedra parecen ser una delgada piel que recubre un impresionante volumen de relleno. En los casos de Kalasasaya y Akapana, se aprecia claramente en los cortes cuánto esfuerzo estuvo involucrado en excavar, distribuir y compactar el relleno. El método de construcción interna está mejor documentado en Pumapunku, donde se ha registrado tres tipos de relleno: un núcleo sólido interior compuesto de arcilla; niveles intermedios de arena, tan compactados que las elevadas presiones dejaron huella en su estructura y rellenos reforzados con cantos comprendidos entre los muros de contención y colindantes con los revestimientos externos de piedra. Los rellenos interiores y externos interactúan para distribuir las fuerzas de presión que se ejercen desde adentro hacia afuera. Colocar los rellenos, nivelarlos y compactarlos en estratos muy delgados parece un proceso de construcción muy laborioso e inútil. No obstante esta técnica de división del relleno en compartimentos horizontales reducía la posibilidad de que la plataforma sufra las desventajas que afectarían inevitablemente a un volumen de rellenos uniformes haciéndolo fundir. La cima está dividida en superficies compartimentadas y separadas, cada una ligeramente inclinada y con su propio sistema hidráulico; por consiguiente se reduce el peligro de daños por la acumulación de agua proveniente de las frecuentes precipitaciones pluviales en el altiplano.

Hay tres aspectos importantes de diseño que debemos poner en relieve en esta breve revisión de las modalidades constructivas. En contraste con las plataformas y pirámides construidas mediante cámaras de relleno, o columnas adosadas de adobes en la costa norte del Perú –que crecieron de manera gradual en volumen a través del tiempo–, la forma y el tamaño de la plataforma de Tiwanaku fueron generalmente preestablecidos desde un principio. Se requirió así una considerable inversión de horas-hombre para levantar impresionantes volúmenes en un lapso de tiempo breve. No debe extrañar por lo tanto que a menudo las obras quedaran inconclusas. El segundo punto en el que hay que poner énfasis es de orden termunológico. Los monumentos de Tiwanaku deben definirse como plataformas de forma variada, no solo rectangular, cuya función principal es la de elevar un espacio de reunión de multitudes, una plaza, varios metros arriba de la superficie de terreno. En la literatura reciente se usa de manera recurrente el término "pirámide", mismando de este modo que las edificaciones de Tiwanaku son plenamente comparables con los famosos monumentos del valle del río Nilo, del altiplano mexicano o de la selva de Centro América, lo que no es cierto. A diferencia de las pirámides en el sentido estricto de este término, cuya cima es puntaguda o aplanada pero de dimensiones muy reducidas, en las construcciones tiahuanaco el espacio de las cimas es casi tan extenso como el de la base. Por ejemplo, la cima de Akapana, a pesar de su forma escalonada, tiene un área solo un poco más reducida que la base de 32 000 metros cuadrados. Con esta extensión, esta cima con sus plazas y patio hundido es uno de los espacios ceremoniales más extensos de los Andes prehispánicos, y está suspendida solo por las plazas del Cusco y los sitios inca provinciales como Huánuco Pampa y Pumpu. [9] Kalasasaya alcanza aproximadamente 15 000 metros cuadrados, y la proporción de la cima a la base es casi una a uno. Los espacios de las cimas podían albergar a cientos sino miles de individuos.

Mención aparte, como el tercer aspecto digno de destacar, merece el tema de la visibilidad desde la cima. Muchas pirámides, como por ejemplo las de Teotihuacán o del mundo maya, fueron construidas para ofrecer una visión panorámica a un grupo reducido de personas procedentes del entorno paisajístico, de manera similar como ocurre con un campanario en las iglesias de Europea medieval. Aunque las plataformas de Tiwanaku pueden tener altura considerable (18 metros en el caso de Akapana), solo proporcionan una visión parcial de los alrededores y exclusivamente para quienes están parados en su borde. Sin embargo, si se está en el centro de la pirámide, se logra una vista de las montañas y el cielo que la rodea, tema sobre el cual regresaremos en las conclusiones.

◄ Fig. 5. Reconstrucción virtual del complejo Kalasasaya-Putuni vista desde el Suroeste.

► Fig. 6. Maqueta de piedra de un edificio ritual tiahuanaco descubierto en el valle peruano de Mashgavul.

Cima e interior: movimiento y circulación

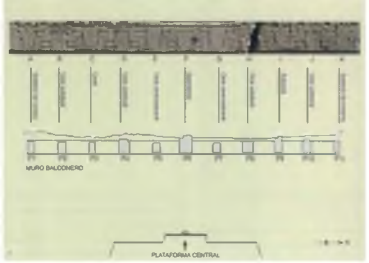
La Figura 5 es un modelo tridimensional del Complejo Kalasasaya-Putuni basado en las mediciones con el teodolito láser de los restos actualmente en pie, y en los resultados de la comparación de las fotografías y los mapas del último siglo y medio, junto con los vestigios registrados por el autor en la superficie y durante sus excavaciones. [10] Además, se ha recurrido a los informantes locales, con varias décadas de experiencia en las excavaciones y los trabajos de reconstrucción del siglo pasado, la mayoría de los cuales permanecen aún inéditos. Los informantes locales señalaron cuáles son los restos auténticos frente a los añadidos recientes, e indicaron la ubicación y las dimensiones de la arquitectura faltante. Con todas sus limitaciones, este es el mejor acercamiento posible a la forma original que tuvo esta parte del núcleo monumental de Tiwanaku en la época de su esplendor. En términos de distribución y diseño de espacios arquitectónicos así como ciertos aspectos constructivos, las plataformas de Kalasasaya y Putuni son bastante similares:

1) Ambas son plataformas elevadas revestidas con piedras canteadas. El material y el tipo de mampostería varían de un lado a otro de la plataforma;
2) Ambas estructuras cuentan con un amplio patio hundido en la cima, revestido con bloques de andesita de fina talla y unión precisa. El patio está flanqueado por cámaras (ahora en total) escondidas en el interior de plataformas laterales;
3) El patio está flanqueado por plataformas alargadas al norte y al sur;
4) Al oeste del patio se eleva otra amplia plaza rectangular;
5) El acceso monumental a la plataforma se encuentra en el lado este y conduce al patio interior;
6) Caminos elimurales y pasadizos elevados, así como estructuras independientes, colindan con la plataforma del lado este. Varios otros accesos – hoy menos visibles– se construyeron desde fuera de la plataforma o dentro de ella.

La arquitectura y la organización de los espacios ceremoniales

Generaciones de visitantes se han cuestionado sobre la gran cantidad de portadas en comparación con el número de estructuras actualmente conservadas. Algunas de los investigadores más destacados consideran a ciertas portadas, como por ejemplo la famosa Portada del Sol, como entradas simbólicas destinadas a que puedan ingresar por ella seres míticos. [11]

En el Complejo de Kalasasaya-Putuni, se aprecian diecisiete accesos que conducían a ocho espacios en la cima, lo que deja en claro el interés de los diseñadores por facilitar la comunicación (hacerla difícil pero restringida a ciertos puntos) entre espacios-componentes del complejo ceremonial. Las representaciones escultóricas de los espacios rituales tiahuanaco ponen en evidencia los ingresos en forma de escalinatas centrales y asimétricas (Fig. 6). La famosa maqueta de piedra de Tiwanaku posee cinco escalinatas miniaturas dispuestas alrededor de un patio hundido y dando acceso a la cima. En su intento de reconstrucción, el autor ha establecido nexos entre puntos de acceso desde el exterior y espacios en las cimas, lo que ha dado como resultado la organización del espacio arquitectónico en ocho secciones. Resulta imposible hacer una reconstrucción definitiva y plenamente objetiva de un diseño



espacial que se conserva de manera fragmentaria y alterada, y de la que por supuesto no se conoce ni planos ni maquetas. Sin embargo, la situación no es desesperada porque las distintas rutas que llevaban desde afuera hasta la cima poseen características diferentes. Es necesario aclarar que se entiende por estas características diferentes que hacen que se perciba empíricamente las «diferencias cualitativas» entre una ruta de acceso y la otra. Nos referimos a: 1) La visibilidad del punto de acceso; 2) El material de construcción de las escalinatas y umbrales, y el desgaste por uso de los pasos; 3) El material de construcción y la calidad de la mampostería, en particular la talla y la precisión de las uniones entre los bloques de revestimiento, a lo largo del camino y en el espacio de destino; 4) La proximidad y la facilidad de acceso a áreas especiales con carácter poco común debido a la presencia de monolitos, y plataformas elevadas o «altares»; y 5) Acceso a lugares con vista despejada de los accidentes del paisaje (nevados) y hacia las direcciones de observación de los eventos astronómicos significativos (salidas y puestas del Sol y la Luna, o salidas y puestas heliacales de otros cuerpos celestes observables). Consideramos asimismo muy verosímil el supuesto de que cada ruta representa a un grupo diferente de personas, y de acuerdo a esto, la plataforma fue diseñada para acomodar a tres grupos de asistentes.

A juzgar por el ancho y el desgaste de las escalinatas, el primer grupo era el más numeroso y gozaba del privilegio de acceso directo al Patio Este. Esto implicaba apreciar visualmente finos muros con bloques tallados de andesita, e ingresar por medio de las portadas monumentales a lugares sin duda reservados y sacros como cámaras en dentelle y monolitos con y sin decoración figurativa. El acabado de los muros del lado este de Putuni conserva aún evidencias del esmero y gran esfuerzo dedicados para crear encajes y uniones perfectas entre los bloques nuevos y los restituidos. En cambio, los muros y los revestimientos en otras partes de la plataforma, menos expuestas a las miradas de los visitantes, fueron construidos con piedras no talladas o con escasa modificación de su forma original, acomodados juntos o uno sobre otro, casi a manera de pirca. El segundo grupo podía acceder desde los lados sureste y noreste de la plataforma, a largos y estrechos pasadizos así como a vestíbulos de mampostería irregular cuyas puertas daban acceso a las esquinas del Patio Este. El sinuoso camino hacia los espacios centrales de la cima de la plataforma los llevaba probablemente a las plataformas elevadas que bordeaban a manera de flancos el patio hundido con sus cámaras. El tercer grupo tuvo acceso al lado oeste de la plataforma y, en el caso de Kalasasaya, a una plataforma elevada que proporcionaba una vista del patio y una excelente ubicación para observar los fenómenos astronómicos en el horizonte y en el firmamento.

Gracias a los recientes estudios arqueoastronómicos en Tiwanaku se ha logrado identificar varios alineamientos entre potenciales puntos de observación, por un lado, monolitos internos en los muros -cuyo tope se eleva muy por encima de la corona a manera de mira-, accidentes de paisaje, montículos, nevados en el horizonte y direcciones en las que se puede observar al amanecer y anochecer fenómenos astronómicos de relevancia para los cálculos calendáricos.[1] No obstante, para efectos de este análisis nos concentraremos en un solo alineamiento astronómico en particular: la puesta de sol del solsticio de invierno, una fecha particularmente importante, celebrada por los incas y documentada también en otras poblaciones indígenas contemporáneas.[2] Encontramos una diferencia cualitativa en la experiencia de este evento dependiendo de la ubicación del observador. Una sola persona de pie en la plataforma central de Kalasasaya podría determinar el momento exacto del solsticio cuando el sol se ponía encima del pilar de andesita ubicada más hacia el norte en la pared balconera (Fig. 7). El otro bajaba exactamente hacia una muesca en el pilar que adopta la forma de ángulo recto. En cambio,

▲ Fig. 7. Esquema que refleja el modo en que era posible determinar el solsticio solar utilizando los pilares ubicados en Kalasasaya.

▶ Fig. 8. Vista desde el interior de la plataforma Kalasasaya hacia el oeste, sobre el muro balconero. Desde esta posición una persona podría haber registrado los movimientos solares.

▶ Fig. 9. Reconstrucción hipotética del Complejo Kalasasaya-Putuni, donde se habrían reunido grupos de personas para observar el solsticio de invierno.

un grupo reunido en el Patio Este vería al Sol ponerse sobre el gran pilar noroeste de la esquina de la plataforma. Otro pequeño grupo de personas, ubicado inmediatamente fuera de la plataforma de Kalasasaya, podría ver la puesta del Sol dentro de la Portada Este, y un grupo más grande, ubicado más al Este en una serie de terrazas escalonadas, podría ver al astro aparecer para descender hacia la plataforma o detrás del volcán sagrado Coaspaso (Fig. 8).

Las personas que se hallaban al este de la plataforma podían también ser testigos de un interesante juego de luces y sombras. Aunque la reconstrucción de la Portada Este ha sido criticada con justicia por arqueólogos y conservadores,[3] su ancho se mantiene fiel a los restos originales tales como se registraron en 1903.[4] El solsticio de invierno lanza largas sombras sobre el sitio. La sombra de Kalasasaya envuelve al Templo Semisubterráneo y el área más allá de este, pero la estrecha abertura de la Portada Este permite que un rayo de luz viaje a través de la esquina noreste de las escalinatas principales del Templo Semisubterráneo y continúe hacia la portada monumental del Complejo Kantatallita.

Palacios o escenarios de competencia ritual

A primera vista, la distribución del Complejo Kalasasaya-Putuni se parece a la de un palacio andino, tal como fue descrito por el etnohistoriador Martín[5] una gran extensión con un área de recibimiento seguida por patios cada vez más pequeños. Sin embargo, varios elementos clave del palacio están ausentes en dicho complejo (Fig. 9). No hay una residencia para el gobernante y su séquito, y otros espacios como jardines. Puede culparse a la mala conservación, otros también pueden afirmar que el «palacio de los cuatro colonias» en el lado oeste de Putuni era una residencia real, aunque sus 17 por 4 metros, divididos en seis espacios interiores fuerían de ella la más modesta de las residencias de élite de los Andes.[6] El hecho más importante es que la forma lineal e interconectada del Complejo Kalasasaya-Putuni se desarrolló en el curso de varias centurias. La forma básica del palacio debió construirse en un solo momento, o al menos durante la vida del gobernante, y desde el punto de vista arquitectónico, debió ser independiente y estar separada de edificios más tempranos y tardíos.

La propuesta de que las plataformas fueron escenarios de competencia y negociación entre actores sociales rivales se ha popularizado a medida que el concepto del estado monolítico, de completa sumisión al soberano y sus representantes, ha sido reemplazado por modelos de poder segmentado. En estos últimos, el juego político, la competencia, la confrontación de intereses opuestos dentro y alrededor mayorías y minorías étnicas jugó un papel más importante que el hipotético e incierto poder coercitivo del estado despótico. El relato del sitio de este modelo en la discusión sobre el modo como se organizaba el poder en Tiahuanaco se debe a la exitosa comparación con los rituales del Tahuantinsuyu. Recordemos a los festivales político-religiosos incas en la plaza principal del Cusco, donde las mismas reales eran llevadas por sus cuidadores (panacas, como fueron conocidos durante el imperio Inca), que formaban parte de la pompa de las rivalidades dinásticas. Por analogía, que parece muy verosímil, los investigadores de Tiahuanaco ubican los fardos de los ancestros reales en los cuartos ubicados en las paredes de los patios hundidos en la cima de las plataformas como la de Kalasasaya, y consideran que estos habrían sido sacados periódicamente de su

escondite para que presidieran los rituales que se celebraban en los patios hundidos y estrados elevados de la plataforma.

Desafortunadamente, estas cámaras fueron saqueadas o vaciadas en la antigüedad. La única evidencia sólida de restos humanos asociados con los patios se encontró en el sitio pretiahuanaco de Pucara, ubicado en el lado norte de la cuenca del lago Titicaca. Sin embargo, las investigaciones arqueológicas y etnohistóricas recientes han permitido demostrar que Pucara, como otros centros ceremoniales de esta cuenca, participaron de una ideología religiosa compartida a pesar de las regionalismos. La organización espacial y las características de la arquitectura de los sitios de culto a los ancestros que participan de esta tradición se debió a un proceso orgánico acumulativo y no desprovisto de factores de competencia entre mentalidades y líderes. Resulta de hecho muy significativo el persistente patrón de cuatro cuartos que rodean un patio y que se mantiene inalterado durante un mínimo de mil años. Por primera vez aparece en el diseño de la arquitectura pública del sitio de Chiripa (200 a. de C.), se conserva en diferentes proyectos de construcción y modificación de Kalasasaya (200-500 a.d.), y posteriormente en Putuni (700 a.d.). Es cierto que no podemos comprobar que las cámaras de Kalasasaya y de otras plataformas en el centro ceremonial de Tiwanaku hayan contenido realmente los fardos de los gobernantes miembros de linajes nobles. pero esto no influye necesariamente en el tenor de la interpretación aquí propuesta. Aquello que era guardado, sacado y exhibido se mantuvo constante a lo largo de centurias a pesar de que se registraron cambios significativos en nivel social y político. Si en esas cámaras se guardaban restos humanos-lo que considero muy probable-, la forma arquitectónica y la historia de la construcción indicarían un rol social de los ancestros muy distinto en varios aspectos de aquel registrado en el siglo XVI.

En ningúne que las plataformas de Tiwanaku dominan el paisaje del fondo de valle y conforman el centro monumental (Fig. 10). No obstante, no es adecuado limitar su dimensión social y política a las llamativas exhibiciones de trabajo y recursos que se desprenderían de las pre l egativas de un poder centralizado. Tampoco convence el modelo interpretativo que reduce las alternativas de interpretación a un escenario elevado para que un individuo actúe frente a una audiencia. Desde la perspectiva de la circulación, el diseño del espacio monumental de Tiwanaku permite el movimiento de grandes cantidades de personas hacia y desde un espacio definido por su carácter central y monumental. Paralelamente hace posible la libre circulación de dos grupos mucho más reducidos en número, que pueden aparecer sin contratiempos en ambos lados y en frente de multitudes que ingresaron al patio central ubicado en la cima de la plataforma. Es cierto que el visitante contemporáneo puede quedarse con la impresión de que el espacio de Tiwanaku consiste de un área monumental cercada con un solo acceso posible y puede extrapolar esta imagen inspirada en su vivencia religiosa a las plataformas como Kalasasaya. En realidad no hay nada que sustente este escenario. Las evidencias de las excavaciones y prospecciones con métodos geofísicos apuntan en otra dirección. Para aquellos que vivían y trabajaban en el sitio hace mil doscientos años, estos espacios ceremoniales eran más bien «porosos», de múltiples accesos, entre los cuales sólo algunos eran restringidos. En un contexto moderno, a los ojos de los arquitectos del siglo XXI, las plataformas de Tiwanaku serían vistas como un ejemplo de «arquitectura festiva». Esto lo sugiere la organización en tres espacios destinados a grupos diferentes en cuanto al número y al papel que desempeñarían: existe un área de ingreso y recepción cuidadosamente decorada para los espectadores multitudinarios (Grupo 1), un pasaje para que los criados traigan y lleven alimentos, ataudes las necesidades del público y retiren los desperdicios (Grupo 2), y una ubicación visible para los oficiantes del ritual o protagonistas-actores del drama y/o artistas, músicos y bailarines (Grupo 3) (Fig. 11). Para que el espectáculo - y el ritual lo es en una de sus dimensiones- siga siendo atractivo a pesar de la ampliación de la demanda por parte del potencial público, se espera que los organizadores amplíen a la larga el área de recepción y que den facilidades adicionales para que el personal de servicio pueda atender debidamente a los espectadores. En este contexto resulta interesante constatar que la plataforma de Putuni - una réplica de Kalasasaya en cuanto al patrón general de diseño-es una ampliación del espacio de recepción, un área separada para los «invitados especiales» que debían ser entretenidos en un ambiente más confortable, lejos de la aglomeración de la población general. Las escalinatas laterales de Putuni, que fueron construidas como parte del diseño original, podrían indicar un mayor entendimiento del manejo de las dinámicas de la multitud por parte de sus constructores.

En vista de que nuestra lectura de la arquitectura monumental tiahuanaco nos aleja del escenario del palacio y nos acerca a los espacios rituales con una participación multitudinaria, considero útil servirse de una analogía histórica y traer a colación la comparación de los centros de peregrinaje hinduístcos y modernos. Dado que parte del atractivo de los centros de peregrinaje se funda en su reclamo de antigüedad, estos tienden a ser resistentes al cambio a pesar de que el creciente número de visitantes puede resultar peligroso para la comodidad e incluso la integridad física y la vida misma de los participantes en los ritos. Sin embargo, los sucesos dramáticos tales como la pérdida de vidas durante el jubileo en la Roma del siglo XVI, o más recientemente la estampida mortal durante el Hajj en La Meca, se convirtieron en la razón para tomar medidas para rediseñar y expandir el marco arquitectónico para acoger, atender y reunir a los peregrinos, y así prevenir que vuelvan a ocurrir hechos lamentables. Un centro de académicos y técnicos internacionales se dedica a los últimos avances en el control de la multitud y el movimiento para el manejo de los millones de visitantes del Hajj en La Meca. A pesar de los avances tecnológicos de la última década en la medición y el monitoreo de las dinámicas de las multitudes, las tres variables principales continuaban siendo densidad, espacio y tiempo. La cantidad de personas que pueden asistir de manera confortable y dirigirse a través de una serie de espacios se puede incrementar siempre y cuando aumente de manera proporcional la cantidad de servicios y la infraestructura de apoyo. No obstante los inevitables cambios de las instalaciones, el contenido ideológico y los comportamientos religiosos de los asistentes se mantienen sin cambios. No varía tampoco la vivencia personal del participante.

Debemos pensar en el espacio ritual de Tiwanaku como un receptáculo para multitudes deseosas de participar en rituales religiosos, en lugar de concebirlo como un instrumento de afirmación del poder de un individuo o de un grupo restringido. Con ello no queremos negar que hayan existido jerarquías de poder en el Período Tiahuanaco. Sin duda, Tiwanaku fue una empresa monumental, en el me y extensa, con una clase política que creó tremendos privilegios para ellos mismos. Sin embargo, considero que el desarrollo del centro se debería al perfeccionamiento de una larga tradición de

◄ Fig. 10. Vista general de Tiwanaku.

Fig. 11. Mapa de flujo del Complejo Kalasasaya Putuni, en donde se enfatiza la división del espacio y las rutas de tránsito del conjunto. Estas diferencias en el acceso al complejo pueden evidenciar a distintos grupos de participantes en sus actividades.

► Fig. 12. Cabeza clava que adornaba el Templete Semisubterráneo. Nótese la apariencia antropomorfa y el tocado que la identifica como miembro de la élite.

hospedar a los visitantes con una consecuencias en el diseño arquitectónico de los espacios ceremoniales. La legitimación del poder y los principios del orden social jerárquico no se expresaban necesariamente por medio de un sencillo recurso de restricción de acceso a ciertos edificios impresionantes. El principal principio de diseño de estos espacios fue supeditado a los conceptos religiosos nonnativos hasta los límites de la ortodoxia y a un juego de reglas igualmente rígidas que detenninaban la manera cómo las personas -participantes asistentes y huéspedes forâneos- debían interactuar en aquellos encuentros.

Los monumentos fueron diseñados como espacios para ver, interactuar o admirar las actuaciones de los residentes, miembros de la élite, debidamente ataviados (Fig. 12). Es significativo que estos amplios espacios fuesen ambientes cuidadosamente diseñados y controlados, donde la experiencia cotidiana del paisaje era reinterpretada, organizada y embellecida de manera única con la arquitectura. Este efecto visual fue creado ya sea hundiendo el piso hasta que el entorno inmediato estuviese oculto; o, como en el caso de Kalasasaya, rodeando la superficie por una pared uniforme interrumpida por pilares y portadas que crean puntos visuales de referencia para rasgos del paisaje y cuerpos astronómicos. El poder e influencia de Tiwanaku se expandió a medida que se crearon las oportunidades para que más personas experimentaran este mundo tan maravillosamente distinto de la vida cotidiana.

Los centros administrativos huari y las manifestaciones físicas del poder imperial

Katharina Schreiber / Matthew J. Edwards

La cuenca de Huamanga en Ayacucho sufrió una rápida y profunda transformación social durante el final del Periodo Intermedio Temprano, que desencadenó procesos de desarrollo urbano y la intensificación de la producción agrícola. La formación del Estado y la expansión territorial culminaron en la conformación de un imperio andino temprano conocido por los arqueólogos como Huari, que parece haber controlado gran parte de los Andes Centrales durante el Horizonte Medio. Estos cambios fueron tan rápidos que, desde la perspectiva de las cronologías arqueológicas, que no pueden manejar el tiempo corto, parecen ser simultáneos. Nuestro entendimiento de la naturaleza del Horizonte Medio y del papel del Imperio Huari está supeditado a los avances de los estudios sobre el indiscutible centro del fenómeno político y cultural huari en Ayacucho, y sobre el territorio formado por las provincias imperiales durante ese período de tiempo. Este capítulo está consagrado a estas últimas.

La expansión huari

Wari es uno de los sitios arqueológicos más antiguos, que no son de filiación inca, documentados por los españoles. Fue mencionado por primera vez en 1550 por Pedro Cieza de León como unas ruinas pretéritas de impresionante envergadura. A pesar de esta mención temprana, Wari estuvo perdido para la arqueología, desde todo punto de vista, hasta mediados del siglo XX. Los estudios modernos sobre la cultura Huari comenzaron con los trabajos del investigador alemán Max Uhle, quien estaba familiarizado con la cultura material de Tiwanaku, y comenzó excavando en la costa central peruana en el sitio de Pachacámac en 1896, donde registró por primera vez estilos cerámicos que luego serían conocidos como componentes diagnósticos para la cronología del Horizonte Medio. Al notar que estos estilos comprendían diseños iconográficos comparables con la litoescultura de Tiwanaku, Uhle hizo alusión al «Horizonte Tiahuanaco» en la cronología que propuso. Este conjunto de estilos también fue llamado alternativamente como Tiahuanaco Costeño y Tiahuanacoide (Fig. 1). Aunque Uhle advirtió ciertas similitudes entre su período «medio» en Pachacámac y Tiwanaku, también notó muchas diferencias entre el material originario de este famoso sitio arqueológico del altiplano y el estilo Tiahuanaco Costeño de Pachacámac. Pocas décadas después, Julio C. Tello descubrió grandes depósitos de cerámica tiahuanacoide particularmente fino en Pacheco, en el valle de Nazca.

Aunque se continuó encontrando cerámica de estilo Tiahuanaco Costeño a lo largo de toda la costa, el sitio mismo de Wari continuó sin desempeñar un papel real en las interpretaciones del Horizonte Medio hasta que Tello lo visitó en 1931 y argumentó posteriormente en un artículo periodístico que Tiahuanaco Costeño derivaba de Huari. Tello regresó a Wari y excavó ahí en 1942, estimulando el interés en él. A fines de la década de 1940, John H. Rowe, Donald Collier y Gordon R. Willey visitaron el sitio y concluyeron que Wari fue el centro de la difusión de la cerámica del Horizonte Medio. Finalmente, basándose en sus excavaciones en Wari, Wendell C. Bennett propuso abandonar totalmente el término Tiahuanaco Costeño. Poco tiempo después surgió la convención para referirse al horizonte cultural con el mismo nombre del sitio.

Una vez que Wari fue identificado correctamente como el lugar de origen del fenómeno denominado Horizonte Tiahuanaco, el modelo de Huari como un imperio expansionista comenzó a cobrar forma.

El establecimiento de la autoridad política huari sobre gran parte de los Andes durante el Horizonte Medio es demostrado de manera convincente por la cantidad y amplia dispersión de recintos planificados. El territorio controlado por los huari era diverso, tanto desde el punto de vista medioambiental, como del físico, cultural y político (Fig. 2). Los sitios administrativos huari son conocidos desde Cajamarca por el norte, hasta Moquegua (Cerro Baúl) por el sur. El enorme complejo planificado

◄ Fig. 1. Típico cántaro miniatura huari. Nótese la decoración facial y el collar que lo identifican como un tiahuanaco de alto rango. Museo de la Nación, Lima.

▲ Fig. 2. Plano de ubicación de los principales sitios huari.

de Pikillaqta, cerca del Cuscoinodernos marca el extremo sureste de los dominios huari en cambio es mucho más fácil comprobar con exactitud cuándo, cómo y si el Imperio Huari logró el control político de la costa. Por otro lado, hay una apreciable cantidad de evidencias del control de Huari sobre la costa sur, mientras que la situación política en la costa norte es materia de debate debido a cierto nivel de ambigüedad en las evidencias. En total, la extensión del Imperio Huari puede ser estimada de manera conservadora en alrededor de 320 000 kilómetros cuadrados (fig. 3).[36]

Formas de poder imperial

El debate académico que se desarrolló a partir del estudio ampliamente citado de Michael Mann,[1] sobre las fuentes del poder social, enfatizó en las diferentes formas del poder imperial que se manifestaron de manera simultánea en los tiempos huari y cuyas expresiones materiales son accesibles para la investigación arqueológica: poder político (incluyendo poder militar), poder económico y poder ideológico. Estas formas de poder nunca son discretas, por supuesto, y son empleadas por los estados e imperios en diferentes proporciones y de maneras únicas, dependiendo tanto de las realidades regionales como de las estrategias imperiales y circunstancias coyunturales por lo que puede esperarse que varíen en el tiempo.

Poder político

La imposición de la autoridad política sobre los pueblos conquistados es posiblemente el objetivo inmediato más importante de una entidad política en expansión, pero esto también puede tomar múltiples formas, dependiendo de muchos factores.[37] La fundación de centros administrativos en las provincias imperiales es una manifestación clara del control político sobre las poblaciones sometidas.[38] Centros administrativos de características muy particulares que se derivan de su función principal de carácter diplomático pueden establecerse en las áreas en las que el imperio tal vez no cuenta con un gobierno local plenamente confiable, en particular en la franja a lo largo de las fronteras y especialmente si estas colindan con otras entidades políticas complejas. Desafortunadamente para el arqueólogo, la inversión directa por parte del imperio en obras materiales que dejan huella en el paisaje cultural no siempre es necesaria, como suele ocurrir cuando el territorio ocupado ya es gobernado por un gobierno local central que cede sin resistencia a las demandas imperiales a cambio de algún nivel de autogobierno.[39] En el lado opuesto del espectro, una sociedad que no está centralizada o que carece de acceso a recursos de interés para el imperio puede permanecer más o menos tranquila, sin ser perturbada por el gobierno imperial que carece de interés en invertir en obras públicas.[40] En este segundo caso tampoco hay evidencias claras de la dominación debido a la ausencia de huellas materiales inequívocas. Las actividades militares también dejan alguna huella arqueológica. Aunque los campos de batalla son notoriamente difíciles de identificar a nivel arqueológico, las instalaciones militares como las barracas y los campos, así como la presencia de aldeas fortificadas como evidencia indirecta de la guerra, son accesibles al arqueólogo,[41] así como los indicadores bioarqueológicos de trauma presentes en los restos mortuorios.[42]

Poder económico

Un imperio también puede buscar dirigir las actividades económicas en la zona conquistada hacia proyectos organizados por él. A medida que una entidad política expande su influencia y control hacia nuevas áreas, es probable que encuentre distintas zonas ecológicas, lo que constituye una situación especialmente relevante en los Andes, donde los cambios sustantivos en la altitud crean un sistema de zonas ecológicas organizadas verticalmente, en las que distintas comunidades de plantas y animales, formaciones geológicas y condiciones hidrológicas varían a lo largo de distancias relativamente cortas.[43]

Tal diversidad ecológica ofrece distintas oportunidades y posibilidades económicas, proporcionando riqueza y dando envergadura a la economía imperial. En las sociedades agrícolas vulnerables a los desastres que afectan a los cultivos localizados, el acceso a recursos de un amplio rango de ambientes puede convertirse en un factor importante para la perpetuación del poderío de un imperio, incluso si este no era el motivo original para la expansión (Fig. 4).[44]

Las evidencias de la interferencia imperial en las decisiones y los sistemas económicos locales y regionales pueden conservarse en el registro arqueológico por medio de indicios que controlan y orientan en ciertas direcciones el movimiento de bienes. Los caminos pueden considerarse parte de la infraestructura política, dada su función de comunicación, y tal vez como la infraestructura necesaria para los movimientos militares. No obstante, las tropas también tienden a seguir y controlar las rutas de comercio establecidas, y la reconfiguración de estos caminos y senderos por los estados e imperios puede reflejar los intentos de estas instituciones en influenciar el comercio de varias maneras, incentivando aquel que es beneficioso para el estado y desalentando aquel que no lo es.[45] Las demandas imperiales pueden estimular la explotación de áreas que previamente no eran aprovechadas y también provocar cambios en la estructura de la producción, poniendo énfasis en productos particulares. La construcción de la infraestructura agrícola como terrazas y canales en áreas en las que antes estaban ausentes, así como la colonización de una región anteriormente no habitada o escasamente poblada, pueden señalar la transición hacia una economía centralmente dirigida.

Poder ideológico

A medida que el imperio se expande hacia nuevas áreas, encuentra distintas culturas y etnias, gente con maneras novedosas de hacer las cosas y comprometidas con sistemas firmes de creencias y enfoques para interpretar su mundo.[46] Estas diferencias ideológicas necesitan ser superadas o integradas. A menudo la ideología juega un rol importante, no solo justificando el mandato imperial luego de que este es establecido sino también motivándolo.[47] El rol de las herramientas ideológicas en la estrategia imperial puede variar ampliamente desde una intromisión menor en la religión local y los sistemas de creencias, hasta el cambio sistémico y penetrante.

Cambios diacrónicos

Aunque los asuntos ideológicos o políticos con frecuencia dominan las estrategias imperiales en las primeras etapas de la expansión, los imperios generalmente están forzados a dedicar cada vez más energías hacia los asuntos económicos en sus estadios medios y tardíos, a medida que aumentan los gastos que implica mantener a una vasta infraestructura.[48] Además, a medida que las condiciones sociopolíticas cambian, el énfasis en distintas formas de poder también puede variar. Finalmente, mientras algunos académicos han sugerido que los estados son más estables que otras formas de sociedades complejas, como los caciquazgos,[49] los estados e imperios colapsan finalmente y el sobredimensionamiento, tanto geográfico como burocrático, puede ser un factor clave que desencadena su caída y desaparición.

MORADUCHAYUQ

Centros regionales

La arquitectura relacionada con la gestión administrativa del imperio parece haber sido concebida para hacer viable un sistema basado en ejercicio simultáneo de múltiples formas de poder, a menudo trasladadas, a juzgar por sus exponentes excavados en el sitio de Wari en sectores como Moraduchayuq,[50] pero espe-

◀ Fig. 3. Botella de estilo huari. Sobre la representación de una cabeza de ave, tema que será importante en el estilo Pachacámac de la costa central, una de las áreas de expansión huari. Museo de la Nación, Lima.

◀ Fig. 4. Botella de estilo huari. Se representa la cabeza de un camélido, uno de los principales medios de carga de los excedentes que llegaban de un lado al otro del imperio. Museo de la Nación, Lima.

▲ Fig. 5. Plano de Moraduchayuq, en la capital Wari. Sobre la arquitectura original que será ampliada en la construcción de los centros provinciales.

cialmente en las provincias (Fig. 5). La organización modular de los recintos rectangulares típicos de la cultura Huari es a la vez rígida y flexible. Estos recintos son rígidos porque sus formas rectangulares repetitivas, acomodadas para formar cuadriculados precisos, presentan tanto un estilo arquitectónico característico como una estética arquitectónica uniforme a lo largo de los Andes que los distingue fácilmente de la arquitectura local. Pero también son flexibles porque el tamaño, el número y la combinación de estas formas, así como la comunicación entre ellas, puede ser manipulada para lograr fines administrativos específicos.

Una creciente cantidad de información arqueológica de los sitios provinciales huari demuestra que las funciones administrativas son frecuentemente orquestadas desde los conjuntos residenciales de élite, tal como se ve en los relatos etnohistóricos de la administración inca. Este patrón de actividades domésticas de la élite en los grandes centros huari ha llevado recientemente a William Isbell a proponer que ellos representan los restos de los palacios del Horizonte Medio (Fig. 6)[a]. Nosotros rechazamos la analogía con el palacio por varias razones, pero la más importante es que creemos que el concepto de palacio oscurece un importante objetivo para la investigación de los sitios provinciales huari, y es su componente administrativo. Los centros provinciales obedecían a muchos propósitos y tenían muchas funciones. En cambio, el término "palacio" está identificado con las historias de Europa y el Viejo Mundo e implica la residencia real de un rey u otro miembro de la familia real. Es una función que no puede ser demostrada arqueológicamente sin mediar en ello las fuentes escritas, por supuesto inexistentes para los Andes del Horizonte Medio. En lugar de avocarnos a una discusión teórica poco prometedora, elegimos centrar nuestra atención en aquellos aspectos de los centros provinciales huari que pueden ser tratados de manera empírica.

Los centros regionales huari fueron muy probablemente las residencias relativamente permanentes de los gobernadores y administradores, así como de burócratas y funcionarios especializados y de rango medio, criados y sirvientes, aunque estos oficios cambiaban de manos a través de la muerte y la sucesión, o al final de un período de servicio (cuya duración no es posible determinar). Sin embargo, los centros provinciales huari eran más grandes y complejos que simples residencias para oficiales temporariamente. Es posible que muchos otros residentes ocuparan estos sitios durante cortas estadías. Tales ocupantes temporales podrían haber sido peones llevados allí para trabajar en proyectos administrados por el Estado, tropas militares movilizadas en el área, mensajeros, especialistas en manufacturas, miembros de las caravanas de intercambio o otros. Los líderes locales o los miembros subyacentes de la comunidad de una provincia dada podrían también haber permanecido temporalmente en los centros regionales durante las negociaciones diplomáticas, por ejemplo, o para adoctrinarse en las costumbres huari. La población común de la localidad también puede haber estado hospedada temporalmente mientras realizaba tareas específicas para el estado.

La naturaleza repetitiva de la planificación arquitectónica huari es idónea para una burocracia administrativa al proveer espacio para oficinas especializadas que, si bien eran funcionalmente diversas, eran formalmente similares. Utilizando numerosos ejemplos modernos y del antiguo oriente, Smith[a] argumenta de manera convincente que en la arquitectura gubernamental, las relaciones espaciales frecuentemente repetitivas y equivalentes señalan la presencia de diferentes instituciones y emplazados. Su similitud arquitectónica refleja un esfuerzo para sublimar sucantidad y diversidad necesarias —dadas las complejidades de la administración gubernamental— y subordinarlas al imperativo ideológico de la unidad estatal. No es de extrañar por ende que en la arquitectura pública huari encontremos una unidad formal de los numerosos cuartos y agrupaciones de ambientes alrededor del patio común en las unidades-patio (patio-groups) que subdividen los recintos rectangulares huari. La que seguramente oculta la gran complejidad administrativa y burocrática.

Sin embargo, no todas las funciones administrativas pueden ser eficientemente reunidas en una sola estructura y, dependiendo de los objetivos huari, en un área específica: podríamos esperar hallar numerosos centros más pequeños en lugar de uno solo de gran tamaño. Esta situación puede encontrarse en particular en las regiones que se encuentran bajo control político del imperio por su potencial agrícola o para la extracción de materias primas. En algunos casos, el aparato administrativo huari debía establecerse lo más cerca posible de la zona donde se realizaba la explotación del recurso y en tales circunstancias podemos esperar la presencia de numerosos y pequeños centros regionales, que están estrechamente asociados con uno o pocos recursos especialmente constreñidos, como en el caso de las zonas altoandinas con relieve accidentado pero óptimas para cultivos importantes.

Los rituales estatales, especialmente aquellos que comprenden festines y el consumo de chicha, también tuvieron un lugar privilegiado en estos centros (Fig. 7). En los centros regionales huari, los convites posiblemente tenían variadas funciones políticas, religiosas y sociales, y se celebraban con el acceso condicionado por el rango social. Michael Dietler[a] proporciona una sistematización útil de los roles políticos que los festines pueden desempeñar en la sociedad: emporderamiento, clientelismo y celebraciones distintivas. Mientras algunos han argüido que los banquetes huari encajan en una sola categoría, la de convites diacríticos[a], nosotros creemos que existe evidencia de que en los centros huari se celebraban banquetes y ritos que diferían ampliamente en escala, así como en motivación política: desde las pequeñas y privadas celebraciones diacríticas hasta aquellas de gran escala para activar el clientelismo, análogas a las documentadas en el caso inca, y también fiestas de empoderamiento que son orientadas hacia acumular capital económico, simbólico o social. En otras palabras, todo el rango de celebraciones que Brian Hayden[a] sugiere que es típico de las sociedades complejas, posiblemente se aplica también al caso del imperio huari.

Un aspecto importante del financiamiento de los proyectos estatales e imperiales es la capacidad no solo para cosechar o reunir gran cantidad de excedentes, sino también de almacenarlos y protegerlos para utilizarlos cuando sean necesarios. Por tanto podríamos esperar que el almacenamiento estatal y a gran escala sea otra probable función de muchos de los centros administrativos.

La producción artesanal parece ser también otra actividad importante de los centros regionales huari. Nuevos estudios enfocados en la cerámica, que utilizan una gran variedad de técnicas físico-químicas analíticas, continúan dando luces sobre el movimiento y la manufactura de los estilos cerámicos huari y del Horizonte Medio en los Andes, pero incluso en ausencia de esa información es probable que la cerámica de este período fuese manufacturada en varios lugares del territorio andino, incluso en los centros provinciales huari[a]. Asimismo, la existencia de una amplia red de intercambio de obsi

◄ Fig. 6. Detalle de las construcciones de Pikillaqta, Cusco, uno de los principales centros provinciales huari fuera del núcleo ayacuchano.

► Fig. 7. Cruz usu de cerámica procedente de Conchopata. Estas cruces fueron empleadas en las ceremonias celebradas en las grandes ferias caracterizadas por abundante consumo de chicha y alimentos, que afianzaban los vínculos entre los gobernantes y la población. Museo de la Nación, Lima.

duna entre los centros regionales huari ha sido avalada por estudios químicos[1]. Por otro lado, se ha documentado evidencias de áreas de almacenamiento física en algunos centros regionales y se espera que con el tiempo habrán muchos más hallazgos de esta índole. De manera similar, los centros huari parecen haber estado involucrados no sólo en la transferencia de materias primas como algodón y lana de camélidos para la manufactura textil, sino también y de manera progresiva en la producción de bienes acabados[2].

La administración del comercio y el transporte de bienes y servicios puede haber sido una función importante de muchos centros provinciales huari. La existencia de una red desarrollada de caminos ha sido inferida desde hace tiempo[3], y sus restos han sido documentados en varias áreas[4]. Varios centros regionales huari están asociados con estos segmentos del camino e incluso podría esperarse hallar centros especializados y puestos de avanzada encargados de supervisar y organizar el comercio oficial y el transporte a lo largo de estas rutas de manera análoga a los *tampu* incas. Otras evidencias relacionadas con este aspecto de la administración provincial huari serían la presencia de corrales u otras pruebas del pastoreo de camélidos en los centros relacionados con el movimiento de bienes mediante caravanas de llamas, como ha sido documentado por la etnografía y arqueología[5].

Finalmente, si el propio Imperio Huari si las regiones bajo su control, eran estáticos. Las situaciones cambiantes originadas por muchos motivos, desde las realidades políticas variables hasta las perturbaciones climáticas, habrían demandado flexibilidad y adaptabilidad. Más aún, deberíamos esperar cambios y reconfiguraciones diacrónicas en los centros que reflejen tales cambios. Un puesto de avanzada de combate que funcionó como tal durante la expansión inicial puede convertirse en un centro administrativo provincial una vez que la región es sometida, y solamente retornará a su propósito estratégico original durante una rebelión o el colapso del sistema. Por su parte, un centro establecido inicialmente por razones políticas puede reorientarse hacia la explotación económica en un área que luego se descubre que es apropiada para la producción de un cultivo o materia prima importante.

Centros provinciales huari

Pikillaqta y el área de Cusco

Pikillaqta, localizado en la cuenca del Lucre del valle de Cusco, es el más grande de todos los centros huari y su construcción habría involucrado una inversión de seis millones de días-hombre[6]. El enorme tamaño del sitio y su rígida adhesión a una planificación cuadrangular, a pesar del obstáculo natural constituido por el relieve ondulado de terreno, hacen de él un caso paradigmático de la arquitectura modular huari que se discute adelante (Fig. 8).

Gordon McEwan[7] ha definido tres formas arquitectónicas elementales dentro del impresionante complejo de Pikillaqta y ha intentado relacionarlas con actividades específicas: las unidades que agrupan ambientes alrededor de un patio común, las unidades-patio, servirían para los festines; las salas con muchos ambientes dedicados a las ceremonias religiosas; en cambio, los pequeños cuartos agrupados en conjuntos alineados, bastante numerosos y que se concentran especialmente en el sector oeste del sitio, habrían servido -según McEwan[8]- para albergar a las cabezas de los linajes de baja estirpe, incluyendo a sus mujeres y hijos, como una manera de controlar simbólica y físicamente a los ayllus. No obstante, estas estructuras también estuvieron involucradas en el almacenamiento estatal.

Las unidades-patio huari, la forma arquitectónica más común en la mayoría de los centros provinciales de esta cultura, parece haber cumplido numerosas funciones, a pesar de su simplicidad formal. Los festines son ciertamente una función clave, y otra es la residencia, tanto permanente como temporal, como se discutirá adelante.

Dado el tamaño y la complejidad de Pikillaqta, algunas de estas unidades-patio pueden haber servido también como lugar de producción artesanal y como oficinas burocráticas relacionadas con la administración de la provincia del valle del Cusco. McEwan también señala que el uso de las unidades-patio posiblemente cambió a lo largo del tiempo, como se podía esperar. En verdad, el sitio mismo se terminó de construir. A comienzos de las investigaciones sobre Huari, se creía que la mayor parte de Pikillaqta nunca había sido ocupada, sin embargo, las excavaciones en varios de los sitios mostraron que la mayor parte de este fue terminado y ocupado, aunque un sector completo estaba en construcción cuando el sitio fue abandonado.

Hemos mencionado antes que, dependiendo de las coyunturas específicas que se manifiestan en cada provincia, varios centros pueden coexistir en un área específica, como el caso de Cusco[9]. Además de Pikillaqta, otros dos sitios huari se localizan en la región: Huaro y Yanamancha. Aunque a la fecha se ha publicado muy poco sobre Huaro, parece que también fue un complejo arquitectónico enorme. Por su parte, Yanamancha se ubica al sur de ambos sitios, al borde del altiplano, y su ubicación probablemente obedezca a las relaciones de Huari con Trabuanaco.[10]

Cerro Baúl y Moquegua

Cerro Baúl está ubicado en el valle de Moquegua, en lo alto de una montaña sin duda venerada como un lugar sagrado (Fig. 9). Este escenario poco hospitalario y no muy apropiado como lugar para asentarse, pero imponente y fácil de defender, parece haber sido elegido para hacer evidente el poder económico y político huari, posiblemente ante los colonizadores de Trabuanaco que también ocuparon el área durante el Horizonte Medio. El complejo-templo de Uyno, construido por ellos en el valle medio, es la única construcción de este tipo fuera de su lugar de origen en el altiplano de Trabuanaco[11]. Los límites políticos con este rival explicarían la fuerte inversión de Huari en Cerro Baúl y el sitio podría haber servido tanto para propósitos diplomáticos como simbólicos[12]. La presencia también parece sugerir que Huari vio a Trabuanaco como una potencial amenaza militar[13] ses o no que esta realmente se materializara.

La ocupación huari comprende tres áreas distintas y socialmente diferenciadas: la de élite, posiblemente de Ayacucho, que ocupaba la cima de Cerro Baúl; una comunidad de artesanos especializados en Cerro Mejía[14] y una población de apoyo formada por campesinos que vivían en las faldas. La arquitectura de Cerro Baúl es mucho más irregular que aquella vista en cualquiera de los otros sitios discutidos en estas páginas, pero parece haber servido para un rango comparable de actividades. La instalación más grande para la elaboración de la chicha documentada a la fecha para el Horizonte Medio se encontró en este sitio. Esta era una tarea importante en manos de las mujeres de élite, como lo demuestran los numerosos *tupus* encontrados en el área de elaboración de esta bebida[15]. Aparentemente Trabuanaco abandonó Moquegua primero, a fines del Horizonte Medio, de manera que una misión diplomática huari ya no era necesaria. El sitio de Cerro Baúl parece que fue cuidadosa y meticulosamente abandonado,[16] junto con una gran cantidad de parafernalia ritual relacionada con el consumo de chicha[17].

Fig. 8. Fotografía aérea de Pikillaqta, Cusco. Nótese la arquitectura ortogonal típica de los centros provinciales huari.

Fig. 9. Cerro Baúl y Cerro Mejía, Moquegua. Arriba: área fuerte y ocupada en el Horizonte Medio, pero también hacia el centro de la arquitectura huari en el extremo sur de la meseta.

Jincamocco y el valle de Sondondo

Jincamocco es un centro provincial huari de tamaño mediano. El complejo central adopta la forma de recinto rectangular con subdivisiones, cuyo tamaño fue incrementado al añadirle otras estructuras (Fig. 10). Está ubicado estratégicamente en el valle de Sondondo, aproximadamente a medio camino entre Wari y la región de Nazca en la costa sur.

El recinto de Jincamocco mide 128 por 236 metros, y una mitad estuvo dividida en veinticuatro cuartos rectangulares o cuadrados. Al igual que otros centros huari, su planificación fue rígida en la aplicación de las reglas de simetría y de repetición modular, pero al mismo tiempo original en comparación con los demás complejos. Un hecho nuevo que responder a una variedad de actividades y funciones.

En los tres patios excavados se halló evidencias de preparación y consumo de alimentos, así como de hilado, tejido y producción de artefactos líticos. El primer patio, más grande que los otros y sin galerías, era accesible fácilmente desde uno de los ingresos al refinio. Las grandes vasijas de cerámica colocadas en la banqueta perimétrica al interior del patio son del tipo usado para fermentar la chicha, por lo que la interpretación de este espacio como un área utilizada para festines se impone. El segundo patio, adyacente al primero, parece haber sido destinado para fines residenciales. El tercero era menos accesible que los demás y en él no se ubicó ningún fogón, por lo que las funciones residenciales o de preparación de alimentos podrían descartarse.

El único ingreso se abría hacia un gran espacio abierto con una plataforma elevada. La excavación de esta última reveló una superficie finamente enfacia y también restos de cerámica polícroma huari de alta calidad. Consideramos que se trata de un espacio ritual que también albergaba a los visitantes, dado su fácil acceso desde fuera. Es curioso que la mitad abierta del recinto no haya sido subdividida a pesar de los trabajos de ampliación en el complejo, si es que se necesitaron más unidades para las actividades estatales. Creemos que este espacio cumplió una función importante y respondemos que pudo haber sido utilizado para almacenar o tal vez para cargar y descargar a las llamas. Un camino principal ingresa al valle desde el norte y sale por el noroeste hacia Nazca. La presencia de dos artefactos de bronce y *Spondylus sp.* indican que el sitio estuvo vinculado a redes de intercambio de larga distancia.

El reconocimiento arqueológico del valle de Sondondo (Fig. 11), realizado entre 1981 y 2004, reveló la presencia de cuatro sitios huari más, cada uno de los cuales parece haber cumplido una función especial: En Mocate, que pudo ser un sitio administrativo pequeño que controlaba el extremo norte del valle; Mamacha Corral (Willkaya), un sitio pequeño adyacente a la fuente local de obsidiana y ubicado a lo largo de lo que creemos es el principal camino huari que ingresaba al valle desde el norte; Cullluma Baja, un sitio pequeño utilizado posiblemente para almacenar y Lequispata (Anta). Este último está ubicado en una cresta que controla el acceso a un santuario importante. En el único sitio huari del valle de Sondondo con losas de piedra y templos con planta en D, y por ello le otorgamos una función ceremonial.

Las sucesivas ampliaciones en Jincamocco son un claro indicador de que las estrategias de dominación huari en el val le de Sondondo cambiaron a lo largo del tiempo. En principio, parece que el interés de Huari en Sondondo fue principalmente político debido a su ubicación estratégica. El valle estaba apenas poblado y se invirtieron muchos recursos para construir Jincamocco. Algún tiempo después comenzó una campaña para construir terrazas agrícolas en la región, para así aumentar la producción de maíz. Así vemos un cambio de prioridades políticas a económicas, pero la estrategia de Huari también incluía el poder ideológico, como se ve en la interferencia en las prácticas locales con el establecimiento de Lequispata.

◄ Fig. 10. *Jincamocco, valle de Sondondo.* Este asentamiento provincial fue uno de los ejes que articularon la relación entre Huari y Nazca durante la fase formativa del primer estilo.

► Fig. 11 . Plano de ubicación de los principales sitios huari del valle de Sondondo.

► Fig. 12. Plano de una de las habitaciones planificadas huari en Pataraya, valle de Sondondo.

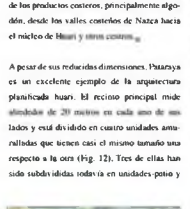
Pataraya y Nazca

Pataraya es el sitio más pequeño de todos los mencionados en este trabajo. Está ubicado en el valle de Tierras Blancas, un tributario superior del río Nazca, en las faldas occidentales andinas, con una elevación de 1 300 metros y a lo largo de un antiguo camino que une Nazca y la sierra, y que sospechamos es el mismo que sale de Jincamocco hacia Nazca. Los vestigios de Pataraya pueden interpretarse como correspondientes a un puesto de avanzada huari que ejercía el control sobre el transporte de los productos costeros, principalmente algodón, desde los valles costeños de Nazca hacia el núcleo de Huari y otros centros.

A pesar de sus reducidas dimensiones, Pataraya es un excelente ejemplo de la arquitectura planificada huari. El recinto principal mide alrededor de 20 metros en cada uno de sus lados y está dividido en cuatro unidades amuralladas que tienen casi el mismo tamaño una respecto a la otra (Fig. 12). Tres de ellas han sido subdivididas todavía en unidades-patio y cada una comprende un patio central circundado por estrechos y largos cuartos a manera de galerías.

Cada una de las cuatro secciones del sitio cumplía funciones distintas. Asimismo, se descubrió que la comunicación entre las distintas zonas amuralladas era sorprendentemente complicada, por medio de un sistema jerarquizado de accesos, en el que algunos sectores del complejo eran más privados que otros. La parte más accesible del sitio, la unidad-patio sureste, era principalmente un área de producción de alimentos, la única con evidencias de que las actividades domésticas estaban centralizadas. El ingreso hacia partes más privadas del edificio se realizaba atravesando esta área. Estas zonas más privadas incluían un patio con subdivisiones en el segmento suroeste del sitio, que habría servido para festines y otros rituales, y la unidad-patio noroeste. Esta última unidad destaca por su ubicación y acceso restringido, que hace de ella la parte más privada del complejo administrativo, y también por los hallazgos de cerámica polícroma huari bien conservada, así como restos de conchas de *Spondylus sp.*, en un contexto de escasos desechos domésticos. Creemos que esta zona era la residencia del administrador del centro.

La unidad-patio noreste también parece haber sido destinada para fines habitacionales, posiblemente para los visitantes. La gran cantidad de husos hallados en el sitio, así como una considerable recurrencia porcentual de restos de algodón registrada durante el análisis de las muestras botánicas, indican la importancia de la producción textil entre otras actividades artesanales desarrolladas por los visitantes y los residentes de Pataraya.



Durante el reconocimiento de las cabeceras de la cuenca de Nazca, por encima de Pataraya, localizamos otro centro huari mucho más grande, cerca del pueblo moderno de Uchuymarca, conocido como Incawasi, lo que sugiere que Pataraya era parte de un sistema de sitios que se extendían desde la sierra hasta Nazca, a lo largo de una importante ruta de comunicación.

Conclusión

A juzgar por la comparación de este número relativamente restringido de casos resulta evidente que los centros provinciales huari se caracterizan por una gran diversidad de formas y funciones, y que las estrategias y las manifestaciones de poder eran igualmente diversas. A medida que se localicen y estudien por medio de excavaciones sistemáticas mayor número de los centros provinciales, y que se entiendan sus contextos geopolíticos respectivos, ganarán en profundidad nuestras lecturas del fenómeno huari. un experimento prehistórico sorprendente en cuanto a las modalidades de construcción de un imperio.

Palacios yungas y racionalidad en la costa central prehispánica

Luis Felipe Villacorta

El éxito de la civilización andina se fundamentó en la articulación de dos elementos de su realidad natural y social: el manejo simultáneo de un máximo de pisos ecológicos y la administración de la fuerza de trabajo como medio de generación de excedentes.[1] La originalidad de la relación entre territorio y comunidad ha hecho del caso andino uno de los desarrollos en aislamiento más característicos de la historia de la humanidad.[2] Sin embargo, los estudios antropológicos e históricos del siglo pasado, con cierto impacto en las interpretaciones arqueológicas, enfatizaron particularmente las perspectivas de análisis que privilegiaban la importancia de la comunidad prehispánica (*ayllu*) y sus tradicionales sistemas de organización colectiva (*ayni, minka y mita*).[3] Sobre esta base, se dieron por aclarados los mecanismos sociales sobre los que operaba la racionalidad andina y que a la vez sirvieron como fundamento explicativo de su éxito civilizatorio.[4] A partir de entonces se generalizó una visión del mundo prehispánico de acerado colectivismo, que fue estimulada por los investigadores que contribuyeron a modelar una imagen que en realidad no hizo más que proyectar al pasado sus propias convicciones político-ideológicas.[5] En el escenario interno, la naciente arqueología peruana -liderada por Julio C. Tello- encontró en las manifestaciones del pasado prehispánico la matriz inspiradora que le permitió articular un discurso nacional de potente valor cohesivo. En su visión, lo indígena es presentado como la vena vital de nuestro mestizaje, un cuyo reconocimiento y revitalización todo posibilidad de futuro resultaba inviable.[6] Así, y ante la confluencia de metodologías y corrientes de pensamiento que privilegiaban una perspectiva colectivista del mundo prehispánico, no resulta extraño que otros enfoques y escenarios de interpretación fueran marginados por largo tiempo en los medios académicos nacionales y extranjeros. Como bien señala Pillsbury, conceptos como el de "palacio" fueron desestimados de la discusión académica, sea porque su uso por los cronistas hispanos fue considerado prejuiciado- y por lo tanto no confiable- debido a su afán por describir una realidad andina de acuerdo a su propia experiencia europea, sea porque el término fue juzgado como propio de modelos interpretativos occidentales, y por lo tanto carente de un valor explicativo acorde a la originalidad del mundo prehispánico.[7] Esto significaba privar a los científicos interesados en la trayectoria milenaria de las élites prehispánicas -excluidos los incas- del estudio de aquellos lugares de residencia permanente o temporal de los antiguos líderes jerárquicos andinos.[8]

Sin embargo, a inicios de la década de los años setenta del siglo pasado, y sobre la base del análisis de nuevas fuentes arqueológicas e históricas, se abrieron paso lenta y progresivamente perspectivas novedosas sobre la organización de la sociedad prehispánica. Los estudios sobre los yungas -nombre genérico con el que se nombraba a las poblaciones costeras- permitieron reconocer nuevas particularidades de su organización social.[9] Las poblaciones del litoral, particularmente aquellas ubicadas entre la costa norte y central del Perú, gozaban de condiciones naturales peculiares en las que destacaban dos factores: la gran extensión fértil de los conos aluviales de los ríos inferiores de los valles y el mar (Fig. 2). Esto aseguraba un acceso privilegiado a abundantes y valiosos recursos diferenciados (algodón, frejoles, pescados, mariscos y otros), el desarrollo de tecnologías particulares acordes a su realidad natural (p. e. grandes sistemas de riego y medios de navegación) y la participación en activas e importantes redes de intercambio por vía marítima de apreciados bienes (*Spondylus princeps*, entre otros).[10] Así surgió una especialización que fue la base de la hegemonía sobre sus territorios y excesos, lo que los situó cómodamente en la periferia del sistema de obligaciones recíprocas entre los grupos altoandinos y su paradigmático archipiélago vertical.[11] La condición esencialmente autónoma de los grupos costeros respecto a sus vecinos serranos fue comprobada en la tradicional disputa por el dominio del valioso tramo de las vertientes del Pacífico que sirvió de frontera entre ambos grupos: la chaupiyunga.[12] Este nicho ecológico fue crucial para las poblaciones prehispánicas costeras y serranas debido a

◀ Fig. 1. Vertiente y escalinata de ingreso a cuarto en Puruchuco, valle del Rímac. Puruchuco es ampliamente aceptado como un centro palaciego en la costa central.

▲ Fig. 2. El valle bajo del río Lurín, destacando la presencia de extensos campos de cultivo.

que aquí prosperaban valiosos cultivos como el *ají* (*Capsicum sp.*) y especialmente la apreciada coca costera (*Erythroxylum sp.*), planta de importancia crucial en la cosmovisión andina. De esta manera la chaupiyunga fue siempre un espacio trascendental y también un lugar de potencial conflicto por su posición intermedia o frontera entre ambos grupos. Por este motivo, este nicho ecológico fue el único del orden vertical andino cuyo dominio interesó vivamente a los grupos yungas. Los testimonios de esta disputa son milenarios; ellos han quedado perennizados en los mitos prehispánicos recopilados en las fuentes escritas tempranas (Fig. 3).[12]

En el campo de la arqueología, se debe destacar el aporte del Proyecto Chan Chan dirigido por Michael Moseley y patrocinado por la Universidad de Harvard en la década de los años setenta,[13] cuyas investigaciones en la capital del Imperio Chimú pusieron sobre el tapete la gran complejidad sociopolítica de esta cultura costeña, exigiendo una reevaluación de conceptos como el urbanismo o los alcances de su organización político-administrativa en el contexto más amplio de la discusión de la civilización andina.[14] La extraordinaria complejidad evidenciada en Chan Chan fue explicada sobre la base de conceptos inéditos o poco desarrollados para la arqueología andina, entre los más relevantes la existencia de ciudadelas o palacios y la sucesión dinástica. Si bien estos planteamientos no significaron una ruptura con los paradigmas andinos fundamentales como la reciprocidad y la redistribución, la generación de excedentes a partir del control y organización de la fuerza de trabajo, así como la concepción dual del mundo, su postulación implicó que el foco de atención de una parte significativa de las investigaciones se centralizara en las élites prehispánicas costeñas y en la manera como administraban y legitimaban las diversas redes sobre las que operaba su extraordinario poder.

El lugar, la persona y la presencia: territorio y ejercicio del poder entre los yungas

La célula fundamental de la organización social en los Andes prehispánicos fue la comunidad territorial que se reclamaba descendiente de un ancestro común, llamada en quechua, *el ayllu*. Esta red social se articulaba mediante los vínculos de parentesco real[e] y simbólicos de sus miembros. La identidad común actuaba como un nítido valor cohesivo a través del cual este colectivo ejercía dominio territorial, ejecutaba la labor productiva y ritual, y se relacionaba con grupos semejantes o distintos (p. e. en consideración de aspectos étnico-culturales o bien como parte de un orden político-jerárquico local o supraregional). Sin embargo, su representatividad recaía en una figura singular: el curaca. La legitimidad social del líder étnico se fundamentaba en varios aspectos, desde el reconocimiento del vínculo que lo emparentaba con el grupo hasta su habilidad para organizar y gobernar al *ayllu*. Su misión era garantizar la viabilidad y prosperidad del grupo. El curaca era a la vez símbolo de la cohesión social y paradigma de buen gobierno. A cambio se le reconocía el derecho de preferencia de sucesión de su linaje, el ejercicio privativo de los mecanismos de coerción, así como la administración de la principal fuente de riqueza de la comunidad: su fuerza de trabajo.[15] Mientras más miembros tuviera el *ayllu*, mayores eran sus posibilidades de generación de riqueza expresada en excedentes de producción (como productos perecibles que podían almacenarse, patrocinio de artesanos especialistas, manufacturas suntuarias, entre otros). La habilidad del curaca consistía en optimizar la capacidad productiva de su comunidad y en potenciarla a través de alianzas temporales o permanentes con otros grupos. El resultado de esta dinámica social fue la existencia de diferencias marcadas entre las comunidades y sus líderes, según el número de sus integrantes y el acierto en la administración de la capacidad productiva y transformadora de su fuerza de trabajo. El poder de los curacas fue proporcional al número de grupos humanos bajo su autoridad, y el control de la fuerza del trabajo fue el condicionante principal de dicho poder, y por lo tanto, de la jerarquía en los Andes prehispánicos durante los períodos tardíos (siglos XI a XVI).

Esta situación hizo que los líderes étnicos fuesen figuras claramente reconocibles, tanto en el ejercicio de la autoridad de la que estaban investidos, como por sus atributos externos. Así, la ostentación de la diferenciación fue una manifestación consciente de las jerarquías. Las acciones y los roles privativos de las élites religiosas o los gobernantes eran dramáticamente acentuados en la percepción de la población común gracias a los adornos y las indumentarias así como la pintura corporal y los tatuajes (véase p. 273, Fig. 29). Otra de las expresiones físicas del rango social más visibles para la arqueología andina fueron las elaboradas sepulturas de los gobernantes prehispánicos.[17] De la misma manera, las residencias de la élite o los palacios de los antiguos líderes andinos no podían ser la excepción. Lo esperado anteriormente deja entrever que estas residencias deben ser estudiadas a partir del rol que cumplían sus líderes. Los palacios fueron en realidad estructuras de interés y uso público.[18] Ellas son el reflejo del estatus de sus ocupantes, la manera como extendían su territorio y como administraban sus recursos. El dominio del espacio y su transformación productiva constituyeron la misión principal de los curacas. Esta tarea fue particularmente importante dado el carácter accidentado del territorio andino. Sin embargo, este reto asumió matices particulares debido a las características naturales de las regiones ocupadas. En el caso de la serrana, ella tuvo una dimensión esencialmente vertical, mientras que la costera adquirió una dimensión horizontal. En ambos casos, la posibilidad de asentamientos estables y permanentes tropezaba con la topografía extremadamente agreste de los Andes o las grandes distancias impuestas por las llanuras aluviales costeras, lo que explica el patrón de asentamiento disperso, característico del Perú prehispánico. Esta estrategia de ocupación territorial y manejo del espacio contrasta con las tendencias aglomerativas urbanas que fueron la excepción en los patrones poblacionales andinos.[19]

Los palacios de la costa central: lo público y lo privado del poder entre los yungas

El caso de la costa central resulta particularmente revelador para entender las dinámicas sociales de los períodos tardíos y la estructura paradigmática en el ordenamiento territorial: el palacio. Se sabe que el sistema de valles integrado por las cuencas bajas de los ríos Rímac y Lurín estaba bajo la hegemonía político-religiosa de Pachacámac.[20] Este famoso santuario era venerado en otras regiones de los Andes debido a las predicciones de su oráculo (Fig. 4). A él llegaban peregrinos con sus ofrendas, ávidos de conseguir los favores adivinatorios del oráculo.[21] Ychma fue el nombre del señorío en cuyas tierras se ubicaba Pachacámac, y a su vez estaba integrado por una serie de curacazgos que le debían obediencia a partir de los vínculos ancestrales con el oráculo. Ellos gozaban de cierta autonomía política y religiosa, dispusieron de su propio ámbito territorial, ancestros y dioses tutelares así como de su señor principal o curaca.[22] Un rasgo relevante de estos curacazgos es que se les conoció con el nombre del canal principal al que estaban vinculados.[23] La gran extensión de sus territorios, la considerable demanda de mano de obra que debió significar la construcción y el mantenimiento de los canales, así como hacer productivos los grandes campos que regaban, debió significar un gran reto de organización para los líderes locales. El enfoque tradicional considera que el curso de estos importantes canales fue utilizado como señal o límite de los territorios que

◀ Fig. 3. Paisaje de Matucana, en la provincia de Huarochirí, caracterizado por cerros escarpados cubiertos por andenes de cultivo.

▲ Fig. 4. El ídolo de Pachacámac fue el principal oráculo de la región y garantizaba la cohesión entre los distintos pueblos yungas alrededor del gran templo de Pachacámac. Museo de Sitio de Pachacámac, Lima.

conformaban cada uno de los curacazgos[a] y muestra un panorama socioproductivo estático y bastante limitado. Sin embargo, nosotros creemos que los límites físicos del curacazgo fueron variables, es decir, estuvieron condicionados a la extensión de los campos que se podían regar y cultivar gracias a la fuerza de trabajo de los grupos humanos bajo la autoridad permanente o temporal del líder étnico (Fig. 5). Así, las posibilidades de operación serían potenciadas mediante alianzas simétricas o a partir de un control político centralizado (Fig. 6). Por tanto, la cadena operativa de producción agrícola en la costa, y por ende de acuerdos entre curacas, debió tener en cuenta aspectos como la asignación de roles (p. e. limpieza del canal, preparación del terreno, siembra, control de bocatomas y riego, cosecha, barbecho, etc.) así como el destino de la producción, teniendo en consideración la variedad de cultivos (ají, algodón, maíz entre otros) y su destino final (curaca, festividades religiosas, autoconsumo). De esta manera el alcance de la autoridad del curaca, y por lo tanto de control sobre un territorio determinado, fue variable ya que debió estar condicionado por la capacidad de la fuerza de trabajo sometida a su autoridad, y también por los acuerdos y las obligaciones establecidos con sus pares o autoridades jerárquicamente superiores (como Pachacámac o el inca).

Este tipo de ordenamiento con dinámicas cambiantes debió exigir una alta movilidad física de los curacas y sus allegados. Incluso, y tan igual como en el caso del archipiélago vertical, es posible vislumbrar una discontinuidad de su autoridad sobre las comunidades y los dominios territoriales, teniendo en cuenta muy posibles acuerdos entre curacas que no eran vecinos. Sin embargo, su presencia era la garantía para una adecuada asignación de roles, la administración de recursos humanos y la repartición de los dividendos de las tareas cometidas. Si bien muchos de estos roles se cumplieron en el campo, era necesaria una o varias sedes cuya ubicación facilitara las tareas logísticas, sirviera de marco adecuado para celebrar acuerdos en un entorno que reforzara la autoridad de los curacas y que satisfaga sus demandas domésticas de acuerdo a su privilegiado estatus. Desde estas estructuras los curacas yungas regían los destinos de las comunidades que representaban y a la vez formalizaban los vínculos que configurasen el tramado político y económico de la región.

▲ Fig. 5. Sitios con arquitectura monumental y principales curacas de la costa central peruana en los periodos tardíos.

► Fig. 6. Canalización y toma del río Rímac en la zona de Huachipa y Cajamarquilla. Acuarela de Agustín Cuadros. N° 3.1.2.3., año 1614. Dirección Nacional de Archivo Histórico del Patrimonio Nacional de Cultura, Lima.

► Fig. 7. Detalle del acceso de la Pirámide con Rampa I de Pachacámac, valle de Lurín.

► Fig. 8. Detalle de la Pirámide con Rampa V, Huaquerones, valle del Rímac.

Pirámides con rampa y palacios de la costa central: la arquitectura de la reciprocidad y la redistribución yungas

La costa central del Perú, y particularmente el área de Rímac y Lurín, ofrece ejemplos únicos de la problemática de las residencias de élite. La discusión sobre esta función se ha circunscrito a dos tipos de edificios: las pirámides con rampa y las estructuras palaciegas cuyo modelo es Puruchuco (Fig. 1)[b]. Las primeras se caracterizan por los atributos canónicos de su diseño y expresión arquitectónica, de allí su nombre: las segundas exhiben una clara recurrencia y articulación de sus componentes arquitectónicos (muros perimétricos, accesos restringidos, patios, terrazas, depósitos internos, cuartos o aposentos, etc.), pero sus elementos y técnicas constructivas, así como la configuración final muestran una gran libertad en su diseño. Los elementos asociados a estos edificios y los fechados radiocarbónicos disponibles indican que fueron relativamente contemporáneos entre sí, desarrollándose entre los siglos XIV a XVI d. de C.[c] El sitio de Pachacámac conserva los ejemplos más elaborados y numerosos de pirámides con rampa de la costa central (Fig. 7)[d]. Una de las tesis sobre su funcionamiento sostiene que estos edificios eran los palacios donde residían los señores de Ychsma. Desde ellos se asumían las labores de gobierno y organización del señorío, con particular énfasis en los aspectos de índole secular, resaltándose la parte religiosa a los sacerdotes a cargo del culto en Los templos ubicados al interior de la primera muralla (templos Viejo y Pintado)[e]. De acuerdo a este planteamiento, la separación entre el mundo secular y el profano obedecía, entre otros aspectos, a una manifestación significativa en el orden político: la sucesión dinástica. Por ello el proceso de construcción, una clausura y abandono de las pirámides con rampa de Pachacámac se explicaría porque estas estructuras fueron la sede del poder de cada uno de los señores de Y chsma (Fig. 10). Así, y de manera análoga a los soberanos chimú, cada pirámide con rampa funcionaba como el palacio desde el cual gobernaba el señor ychsma, quien luego de su muerte daría paso a un nuevo curaca que asumiría su investidura suprema desde su propia estructura piramidal.

Sin embargo, esta hipótesis no resulta del todo convincente si consideramos que a la fecha no ha podido comprobarse fehacientemente la existencia de un sector o área incorporada

al diseño monumental de la pirámide que haya sido reservada como mausoleo o tumba de élite, como suele ocurrir en las ciudades clásicas. Este hecho llama la atención si consideramos aquel las pirámides con rampa que aparecen en los valles vecinos.[2] A diferencia de sus pares más elaborados de Pachacámac, estas pirámides periféricas carecen no solo del sector funerario sino también de ambientes compatibles con las actividades residenciales. Incluso muchas de ellas son tan pequeñas que sus rampas y plataformas semejan virtuales podios (Fig. 8).[3] Esto demuestra que el interés en este tipo de estructuras en estas sedes periféricas fue satisfecho con una escasa inversión social y limitada a la reproducción de sus rasgos arquitectónicos esenciales.

Sin embargo una de los elementos principales para entender la función que desempeñaban las pirámides con rampa son los patios y las estructuras de servicio vecinas. Los primeros exhiben inequívocos testimonios de intensas actividades vinculadas al servicio y consumo masivo de alimentos propios de las celebraciones o banquetes. Estos registros concuerdan con la existencia de amplios depósitos incorporados al diseño de estos edificios. De la misma manera, las excavaciones arqueológicas en las cercaduras «vacías» de la Pirámide con Rampa I de Pachacámac demostraron que estos espacios fueron reservados para la manufactura de adobes, la crianza de cuyes, el secado de pescado así como áreas de cocina y elaboración de chicha.[4] De esta manera se atendían las necesidades de la construcción del edificio (adobes, mortero, etc.), sus requerimientos logísticos (provisión de materias primas, control o supervisión de los grupos organizados en distintas tareas), así como el mantenimiento de los equipos empleados en estos comedos (p. e. alimentación).

Sin embargo, las pirámides con rampa convivieron con un tipo de edificación a la que se le atribuye la misma función palaciega y cuyo paradigma es Puruchuco (Fig. 13).[5] Ignorado en las discusiones académicas por los prejuicios surgidos a raíz de su restauración, Puruchuco aparece hoy revitalizado gracias a las recientes investigaciones que demuestran la existencia de estructuras semejantes en el valle del Rímac.[6] Los palacios representados por Puruchuco se caracterizan por un muro perimétrico que define su contorno. Un ingreso único conducía a los visitantes a la zona pública del edificio: la audiencia. Este espacio funcionalmente idéntico a aquel de las pirámides con rampa, está definido por un patio dominado por una plataforma o terraza a la que se adosan rampas o escalinatas. A partir de aquí se observa la diferencia fundamental con las pirámides con rampa. Desde la audiencia y hacia el interior del palacio, la circulación se restringe, dividiéndose por lo general en dos tipos de recintos: aquellos dedicados al procesamiento y almacenamiento de alimentos, y otros espacios compatibles con la actividad residencial (cuartos o aposentos). Así, las semejanzas y diferencias entre las pirámides con rampa y los palacios se expresan en los «árboles o diagramas de flujo» que grafican las vías de acceso a los distintos ambientes que integran cada uno de estos edificios, así como los vínculos especiales entre estos recintos, y, por lo tanto, los fundamentos de la racionalidad del uso social del espacio en los que se sustentan (Figs. 9, 11). Estos diagramas resaltan la coincidencia en la función del área pública

que ambos tipos de edificios comparten (la audiencia), mientras que las áreas privadas compatibles con la actividad residencial (cuartos o aposentos así como depósitos privados) solo aparecen reservadas para el diseño de los palacios (Fig. 12).

La discusión sobre los palacios yungas merece una pequeña ampliación. Si bien su diseño nunca se repite, sus componentes arquitectónicos (muros perimétricos, acceso, audiencia, aposentos o cuartos, depósitos interiores, etc.), así como la articulación entre sus ambientes, son idénticos. Portanto, a pesar de las diferencias físicas entre ellos, es posible atribuirles la misma función palaciega. Esto es interesante si tenemos en cuenta que en la misma época y los mismos lugares se construyeron edificios que respetaban con rigurosidad el mismo modelo arquitectónico (v. g. pirámides con rampa), pero también se edificaban palacios con gran libertad de diseño y fábrica, incluso en el mismo asentamiento.[7]

Esta perspectiva se enriquece a partir de las excavaciones realizas en Pueblo Viejo-Pucará, sitio del Horizonte Tardío ubicado en las estribaciones andinas de la margen izquierda del río Lurín. Aquí un extenso asentamiento de la parcialidad denominada Canengas de Huanchorí —con seguridad *mitimaes* de la sierra de Lima aliados de los incas- asumió el rol de guarnición militar y probable centro de provisión de comedos para Pachacámac. Aquí destacan dos residencias de élite: el palacio del curaca principal - ubicado en el Sector II - y el palacio de la segunda persona - en el Sector IV-I-. En ambos edificios se distinguen ambientes de uso doméstico, depósitos especializados (para líquidos y alimentos), edificios funerarios y amplios

patios como espacios de reunión pública.[8] A este diseño se integran construcciones de evidente significado religioso como un altar o «ushnu». Resulta por demás interesante esta fusión arquitectónica, en la que se distinguen elementos y técnicas constructivas (p. e. uso de piedra y aparejo de *pachilla*) y prácticas culturales claramente serranas (p. e. mausoleos dentro del hábitat). La presencia de estructuras de honda trascendencia política en una región registradas también en otros emplazamientos comparables,[9] así como el privilegio del espacio doméstico privado-a la usanza de los palacios yungas-evidencian el cosmopolitismo de este período imperial y el vínculo privilegiado de sus líderes en la estructura política del guamanio o provincia inca de Pachacámac. Mención aparte merece la información recopilada de las excavaciones en los patios de estos palacios, que confirman su uso intensivo como lugares de encuentro público y a la vez de consumo de bebida y comida propias de celebraciones en las que se consagraban acuerdos o compartían logros comunales. De la misma manera, las excavaciones en Pueblo Viejo-Pucará han puesto en evidencia construcciones de carácter complementario a estos palacios, como conglomerados de viviendas (de traza irregular u ortogonal), terrazas o escaderos e incluso corrales para camélidos.[10] Estos elementos arquitectónicos permitían complementar la función que cumplía este asentamiento, permitiendo el proceso, la transformación y el suministro de los productos esenciales para la reciprocidad y redistribución: alimentos, bebidas y productos suntuarios (Fig. 34). Las evidencias de Pueblo Viejo-Pucará permiten entender las otras construcciones a las que aparecen vinculadas las pirámides con

▲ Fig. 9. Fotogrametría comparativa entre el Palacio de Gloria Chica y las pirámides con rampa de Huaquerones, valle del Rímac. Nótese la clara sectorización en el Palacio de Gloria Chica donde el acceso se bifurca al mismo hacia dos grandes patios.

▲ Fig. 10. Isometría de la Pirámide con Rampa 2 de Pachacámac, valle de Lurín.

▶ Fig. 11. Fotogrametría comparativa entre el Palacio de Puruchuco y las pirámides con rampa de Huaquerones. Los fotogramas son diagramas que representan gráficamente los distintos accesos y conexiones entre los ambientes de un edificio.

▶ Fig. 12. Isometría de las Pirámides con Rampa 1, 2 y 3 de Huaquerones, valle del Rímac.

▶ Fig. 13. Puruchuco, uno de los principales palacios yungas de la costa central, valle del Rímac.

rampa y los palacios yungas: ambientes de configuración originual elaborados con barro y piedra (recintos rústicos), terrazas, teñadas o escaleros y depósitos subterráneos. Los primeros suelen formar una serie de construcciones de apariencia desordenada, casi siempre ubicadas en el espacio entre el palacio y los campos de cultivo. Por sus características y materiales asociados, estas estructuras alojaban a las personas que cumplían funciones de servicio a la estructura principal (palacio o pirámide con rampa), o a quienes procesaban los bienes que se recibían como tributo o intercambio. Las terrazas o escaleros generalmente se apoyan en el flanco empinado de los áridos cerros. Como su nombre lo indica, estos espacios estaban destinados al procesamiento y transformación de los productos agrícolas que el edificio recibía como ofrenda o como resultado de la administración de la fuerza de trabajo de la comunidad. En la mayoría de casos, estas teñadas aparecen asociadas a gran cantidad de manos de moler y batanes. Otro componente arquitectónico crucial presente en estos asentamientos son los silos o depósitos soterrados de planta circular, en los que se almacenaban productos de la zona, como algodón y maíz. Estas construcciones ubicadas en la periferia de las pirámides o palacios son elementos recurrentes que deben su origen a las necesidades derivadas de este tipo de asentamientos, y son partes de un todo que le otorga función, personalidad y coherencia a la arquitectura de la época.

En este contexto las pirámides con rampa son la expresión física de la red que renovaba de manera periódica y cíclica los vínculos de estos asentamientos con el recinto de Lurín. En este esquema, los curacas que ocupaban el lugar privilegiado en la cima de la plataforma de la pirámide fueron los encargados de administrar los productos locales con destino al santuario de Pachacámac, dedicarles a la celebración local de la misma deidad y a garantizar la manutención de los grupos que cumplían tareas para el santuario en territorios fuera de Lurín. Esto significa que tanto las pirámides con rampa como los palacios comparten la misma racionalidad al estar integrados a componentes cruciales de la arquitectura de producción y transformación (recintos rústicos, teñadas y depósitos), así como al compartir en su diseño el espacio fundamental donde se formalizaban las redes de reciprocidad y redistribución: la audiencia o cayan. „Esto tiene lógica si consideramos que la generación de riqueza, base de los tributos y por lo tanto de la cadena productiva y redistributiva, operaba bajo los mismos paradigmas y la misma demanda de mano de obra e infraestructura. En este caso la diferenciación de formas arquitectónicas constituye la señal física que distingue los acuerdos de los curacas locales y sus obligaciones con Pachacámac.

◄ Fig. 14. Pueblo Viejo-Pucará, sede principal de los curacas de Huanchorí en el valle de Pachacámac. Detalle del palacio del curaca principal del asentamiento.

▲ Fig. 15. Zampoña procedente de San Juan de Pariachi. La música pudo ser parte de las ceremonias de hospitalidad. Museo de Sitio de Puruchuco-Arturo Jiménez Borja, Lima.

► Fig. 16. Jarro de cerámica, los jarros fueron empleados para los brindis con chicha en las grandes fiestas auspiciadas por los curacas locales. Museo de Sitio de Puruchuco-Arturo Jiménez Borja, Lima.

Palacios y redes reciprocas: entendiendo el poder yunga

En este contexto se debe entender a los palacios como el referente directo del orden económico y la organización social de los yungas. Sus pretensiones públicas también se hacen evidentes si observamos el lugar que ocupan en el paisaje, siempre sobre los flancos áridos, al pie de las áreas cultivables, donde el edificio resaltaba ridículamente con respecto al paisaje circundante, adquiriendo así una visibilidad que le otorga un carácter omnipresente. Los palacios y su infraestructura complementaria permitieron atender dos niveles fundamentales de la organización del poder en la costa central de la época. El primero era aquel constituido por el curaca, que veía recompensada su habilidad para gobernar recibiendo constantemente el tributo de sus fieles, reafirmando así los privilegios ancestrales que justificaban su estatus social. Los comunes debían obediencia a su autoridad, ya sea brindando su fuerza de trabajo o productos agropecuarios. A cambio veían retribuidos sus esfuerzos y obediencia en la garantía de un excedente suficientemente amplio como para beneficiar a la población general, manteniendo así la salud social, una de cuyas manifestaciones más significativas eran las festividades o banquetes en los que la población gozaba de la hospitalidad del curaca (Fig. 15). La famosa cita de Cieza de León ejemplifica esta práctica, sus patrocinadores y el espacio donde ella se realizaba: «Y cada señor en su valle tenía sus aposentos grandes con muchos pilares de adobes, y grandes terrados y otros portales cubiertos con esteras. Y en el circuyto desta casa suia una plaça grande adonde se hacían bailes y areytos. Y quando el señor comía, se juntauan gran número de

gente, los cuales beuían de su beuaje hecho de mayz, o de otras raíces» (Fig. 16). „ Estas celebraciones formal izaban una relación simbiótica, donde ambas partes se necesitan mutuamente y el balance en sus relaciones se logra mediante mecanismos simbólicos de reciprocidad y redistribución, ya que en la práctica es evidente comprobar una distribución asimétrica de los recursos sociales y económicos en favor del curaca. Los recursos y el despliegue suntuario de la parafernalia que adornaba a los curacas (tejidos, arte plumario, metalurgia, etc.) es una manifestación inequívoca de esta tendencia. „ El segundo nivel es aquel que exigía al curaca establecer relaciones con sus pares (otros curacas) y con autoridades jerárquicamente superiores (p. e. deidades del ámbito regional como Pachacámac y posteriormente el inca). Este tipo de relaciones privilegiadas se articulaban mediante mecanismos sociales análogos a los señalados en el párrafo anterior; sin embargo tienen manifestaciones distintas, uno de cuyos rasgos particulares es la acentuada desigualdad presente sobre todo en los bienes suntuarios de los grupos de estatus superior, casi siempre manufacturas de alta calidad como tejidos, cerámica o metales. Así, el palacio no sólo es la vivienda de la autoridad más importante de la comunidad, sino también es la sede donde se centraliza la toma de decisiones con respecto al futuro de la misma. El curaca y sus allegados fueron los administradores y a la vez destinatarios finales de muchos de los productos almacenados o de las manufacturas que los talleres permitían patrocinar. Estos recursos y manufacturas de alta calidad fueron el valor circulante fundamental de las redes de reciprocidad e intercambio de más alto nivel en el mundo prehispánico. Incluso se puede postular que este modelo fue uno de los que los incas tomaron en cuenta y reinterpretaron como parte de su propuesta de urbanismo compulsivo, propia de sus centros administrativos provinciales, en realidad, inmensos talleres al servicio del interés imperial „

A partir de lo expuesto podemos vislumbrar el gran dinamismo de las relaciones políticas y sociales de los curacas de la costa central. Bajo este esquema es incluso posible postular que muchos de estos palacios tuvieron más de un ocupante a la vez, se usaron por lustros o que su construcción se hizo con motivo de la celebración de un acuerdo entre las partes. Su proliferación en el paisaje cultural de los valles de Rímac y Lurín durante los periodos tardíos así lo atestiguan. Ellos fueron el espacio en los que adquirían forma física los productos, las manufacturas y las celebraciones que consolidaban los acuerdos entre los curacas y legitimaban su poder. En síntesis, proponemos que el palacio fue el edificio que dio coherencia a los patrones arquitectónicos y de asentamiento de la costa central donde el Horizonte Medio hasta la llegada de los españoles.

Las casas del Sapa Inca

Krzysztof Makowski / Carla Hernández

La imagen renacentista del palacio y las residencias de los incas del Cusco

El interés por saber cuáles eran las características de las residencias del Sapa Inca es relativamente nuevo en la arqueología andina y no es fácil ofrecer una respuesta. A pesar de que el Cusco prehispánico monumental – el que se extendía al pie de Sacsayhuamán entre los ríos Tullumayu y Saphi- estaba compuesto de edificios que fueron considerados los palacios de los sucesivos incas de Hanan Cusco, además de algunos templos con el famoso Coricancha a la cabeza (Fig. 1) del Yachaywasi y del Acllahuasi, los terremotos y la destrucción intencional para conseguir las piedras canteadas y construir nuevos edificios dejaron en la superficie solo algunos imponentes trazos de muros perimétricos o divisorios. Varios de estos muros fueron restituidos como cimientos o paramentos bajos de las construcciones coloniales (Fig. 2). Las excavaciones no muy frecuentes, de poca envergadura y con registro gráfico limitado, no ayudan tampoco a revelar en detalle cómo se organizaba el espacio palaciego.[1] Los cronistas españoles y mestizos parecen atribuir a las residencias de los incas la apariencia de los palacios ibéricos, y sin todo que resaltan las características que les parecían de algún modo familiares. Entre estos rasgos mencionan la mampostería muy elaborada, las altas murallas, los accesos restringidos y celosamente protegidos por guardias, y la existencia de varios patios con funciones definidas. Los autores que evocan al Cusco monumental se convierten en sus narrativas en jardines palaciegos, y los recintos con jaguares y algunos otros animales de la selva en refinados jardines zoológicos.[2]

En ausencia de buenas fuentes materiales, varios arqueólogos tomaron estas descripciones como punto de partida para intentar definir las características de la arquitectura palaciega en los Andes. Por ejemplo, en un lúcido e influyente estudio, Morris[3] se sirve de las descripciones de Murúa (Fig. 3) para identificar al palacio en Huánuco Pampa, capital provincial y centro administrativo inca en la sierra norte del Perú. Analizando la traza de los vestigios arquitectónicos con la crónica en la mano, Morris concluye que la única construcción que se parece a las descripciones de Murúa es la que cuenta con tres patios alineados. Los ambientes agrupados en la segunda *cancha*-patio destacan por la calidad de la mampostería, así como por el acceso restringido, y por lo tanto es ahí donde se ubicarían los ambientes de recepción y residenciales del inca en el hipotético palacio. Más recientemente, Isbell[4] ha sugerido que los palacios de los reyes de Tiahuanaco y Huari, e incluso las residencias de los señores del hipotético reino Ychsma, construidas en Pachacámac, tuvieron las mismas características que las arriba mencionadas. El agudo análisis de Morris pone también en relieve las dificultades que se presentan cuando se usa de manera algo acrítica las percepciones necesariamente eurocéntricas de los cronistas españoles. En primera instancia, la estructura supuestamente palaciega no difiere de manera clara ni en forma ni en aparejo de otras estructuras ceremoniales o administrativas, como de hecho era el caso de los palacios respecto a los castillos, las iglesias, los conventos y los barrios residenciales de las ciudades o villas en el paisaje ibérico. El supuesto palacio no destaca tampoco en comparación con otras formas de arquitectura pública ni por acabado ni por monumentalidad. Por otro lado, Morris deja

entrever que la existencia de tres patios podría corresponder a razones que se explicarían solo en el contexto andino. Según él, los tres patios alineados segregarían a los usuarios y visitantes en igual número de grupos: *collana*: miembros del linaje real con derecho a acceder al patio del fondo, *payan*: parientes acogidos en el patio intermedio, y *cayao*: otros visitantes (hasta) no emparentados y admitidos solo en el patio de la entrada.[5]

Las dificultades que enfrenta el investigador que desea guiarse de las crónicas para identificar edificios públicos y asignarles diferentes funciones refuerzan la impresión de que los cronistas españoles no solo se sirvieron de los conceptos europeos de realeza y transmisión del poder en el interior del linaje patrilineal,

[1] Fig. 1. Convento e iglesia de Santo Domingo, edificados sobre los restos del *Coricancha*. Estas estructuras incas sobrevivieron con mejor suerte que las españolas a los terremotos que asolaron el Cusco desde el siglo XVII.

[2] Fig. 2. Una de las calles del Cusco contemporáneo, donde se observa los distintos aparejos de piedra y las superposiciones arquitectónicas que narran la larga historia de la capital inca.

Ellos también adoptaron criterios tipológicos enraizados en su cultura de origen para describir los paisajes arquitectónicos andinos y asignar funciones conocidas a los edificios monumentales extraños. La mejor prueba de ello está en el vocabulario quechua, lengua que sirvió de medio de comunicación entre las poblaciones que manejaban idiomas maternos distintos tanto en el Tahuantinsuyu como en la época colonial, y por supuesto entre los conquistadores y los indígenas. Como han notado bien Salazar y Burger, Diego González Holguín en su *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*, no consigna ningún término quechua equivalente a «palacio real» y tiene que recurrir a una larga traducción descriptiva del concepto castellano: *çapay ccapakpa huacin*, es decir, «la casa única/del único rey». Queda claro que cuando los españoles trataron de averiguar qué era un palacio para los nativos, entendido como la vivienda del gobernante, sus informantes indígenas tradujeron literalmente al quechua la frase «casa del rey». Llama la atención el énfasis doble en el carácter único, que se entiende desde la perspectiva española del siglo XVI pero no desde el punto de vista andino.

A diferencia de la Edad Media y también de los Andes prehispánicos, en la monarquía española con el canon arquitectónico carolingio y con el poder supremo tanto terreno como divino se encarnaba en el cuerpo individual vivo del «único rey» y su legitimidad descansaba en el derecho de sucesión. No lo disputan ni el clero, ni el papa, ni los poderosos vasallos. Tampoco regía la autoridad del emperador, heredero del imperium de Constantino. El único soberano representaba en la tierra, dentro de los límites de su reino, al único Dios. Desde el siglo XIV aproximadamente, se produjo en Europa una gran transformación en todos los ámbitos de la vida social, entre cuyos efectos políticos relevantes para nuestra discusión está la consolidación de las monarquías hereditarias y el inicio del largo y complejo proceso de formación de las identidades nacionales (por ejemplo, los capetingios se llamarán a sí mismos «reyes de los franceses» y no «reyes de los francos», como lo hacían siglos atrás los merovingios). En el contexto mencionado vuelve a consolidarse el papel del centro, de la capital del reino, y del palacio real en la capital. Este palacio, a diferencia de otras residencias del rey, se constituye en el eje del espacio soberano, en el que se manifiesta el poder del rey vivo y se realizan todos los actos políticos relevantes.

Como en otros idiomas europeos, 'palacio' viene del latín *palatium*, nombre derivado de una de las siete colinas de la campiña romana: el Palatino, donde la leyenda situaba el palacio de Rómulo y posteriormente se construyeron los palacios de Augusto y Tiberio, así como la imponente Domus Flavia, mientras que la Domus Aurea de Nerón se extendía al pie de la famosa colina. El término *palatium*, como denominación del lugar desde donde se ejerce el poder, entra al vocabulario del latín medieval a partir del siglo VII d. de C. y se difunde en toda la Europa cristiana junto con el canon arquitectónico carolingio y con

el programa ideológico de la renovación del imperio romano, cuyos orígenes en las personas de Julio César y Augusto, residentes en el Palatino, se entrelazaban en la memoria histórica con los de la cristiandad. El *palatium* carolingio, según el modelo de la residencia de Aquisgrán, la «cuarta Roma», se componía de una amplia sala con columnas –el aula palatina, el lugar de reunión del rey con sus señores–, la galería que daba a los aposentos laterales y la monumental capilla en el extremo opuesto del complejo. Los emperadores y los reyes de la Europa medieval construían palacios en todos sus feudos para poder atender en sus constantes viajes las necesidades de las más alejadas provincias y limitar las ambiciones de sus vasallos. Palacios similares construían también los obispos. Por cierto, aquellos edificados en el siglo XVI por los reyes católicos distaban mucho del palatium carolingio no solo en la forma. Su macizo volumen en forma de cuadrilátero con uno o varios patios internos, numerosos pisos y torres en las esquinas, dominaba orgullosamente el paisaje (véase p. 174, el Escorial o el Alcázar de Toledo, Fig. 4). Cientos de habitaciones permitían albergar y atender a la numerosa corte, la guardia y cientos de sirvientes. Su sólido aspecto defensivo era heredero de la tradición de los castillos urbanos, una solución híbrida entre castillo y mansión palaciega, aunque sin perder los elementos característicos de las antiguas fortificaciones cuyos cánones se formaron desde el siglo XIII en Italia, y durante el siglo XV en España.

▲ Fig. 3. Los palacios del inca según Murúa. Nótese en el dibujo que estos edificios no tienen una apariencia distinta al resto de construcciones del Cuzco inca (Murúa, 2004 [1590]: libro tercero, capítulo 14).

▶ Fig. 4. El Escorial, palacio-monasterio de Felipe II, debió ser uno de los principales modelos que los cronistas tenían en mente al tratar de describir los palacios incaicos en sus crónicas. Cabrera de Cruz (...) Marco Chena.

▶ Fig. 5. Ollantaytambo fue construido como una de las numerosas propiedades reales de Pachacútec Inca en el valle de Urubamba. Estos asentamientos habrían sido habitados por la panaca real incluso tras la muerte del inca y habrían destacado por la presencia de extensas áreas de producción, como los andenes.

▼ Fig. 6. El inca no fue un gobernante en el sentido europeo, era más bien una deidad a la que la población adoraba como hijo del Sol, divinidad a la que se encontraba [illegible] ligado (Murúa, 2004 [1590]: libro tercero, capítulo 48).

► Fig. 7. Cuadro de asignación de palacios y propiedades reales a cada inca según diversas fuentes etnohistóricas.

Los cronistas españoles que llegaron a los Andes guardaban también el recuerdo de otras formas ibéricas de la residencia real, en particular del palacio morisco, heredero de las villas helenístico romanas, todo un pueblo de patios, pórticos, aposentos, espacios rituales y de producción. El Alhambra y la ciudad palacio de Madinat-al-Zahra, construida por Abd-al-Rahman III son sus mejores exponentes. Esta tradición se encontrará en la península con otra más reciente pero también de raíces helenístico-romanas, la de las villas palladianas que, como las de Roma en el campo, estaban siempre separadas de la hacienda contigua por un vistoso jardín.[11] Los conquistadores al llegar al corazón político del Tahuantinsuyu parecen haber captado cierto parentesco funcional entre esta clase de residencias reales y los palacios-haciendas de los Sapa Incas en las cercanías de Cusco, como el de Pachacútec en Ollantaytambo y Machu Picchu,[13] o de Huayna Cápac en Quispeguanca[14] y Yucay (Fig. 5).[15]

¿Cómo se explica en este contexto la ausencia de un término simple y tradicional para la residencia oficial del gobernante? Los autores consideran que la explicación se encuentra en la manera d concebir el poder real en el Tahuantinsuyu, distinta de la europea del siglo XVI, la que a su vez repercute en las formas arquitectónicas en las que este poder puede manifestarse, realizarse y legitimarse. La historia y la arqueología comparadas de la arquitectura considerada palaciega[8] en el mundo, dentro o fuera de los complejos urbanos, revelan una gran diversidad de formas, desde relativamente sencillas hasta extremadamente complejas. En el grupo de las formas sencillas están los tipos de arquitectura destinados esencialmente a brindar residencia al señor, eventualmente a su linaje y su guardia personal; por ejemplo el palatium, los castillos medievales. En muchos casos las funciones residenciales y de recepción se realizaban en el mismo ambiente techado y relativamente monumental. En el otro extremo se situaban laberínticos complejos, verdaderas ciudades con múltiples patios y recintos, en los que la parte residencial se pierde o incluso está ausente, como en el palacio principal de Tel el Amarna en Egipto. Esto se debe a que el palacio es concebido como la imagen materializada del orden cósmico y el escenario legítimo de todas las actividades políticas del Estado. El templo o la capilla suelen ser incluidos en el complejo o por lo menos colindan con él. La gran tradición de los palacios de la Edad de Bronce en Mesopotamia, Egipto y el Mundo Egeo -recuérdese el famoso laberinto de Minos, el palacio de Knossos en Creta, o la «ciudad prohibida», el palacio del los emperadores de China - son buenos ejemplos de esta segunda manera de concebir el palacio. Esta diversidad deriva a su vez de las diferencias sociales, políticas, ideológicas y de organización económica. El modo como la violencia se institucionaliza y ejerce con fines políticos, así como el desarrollo tecnológico de la guerra y de la construcción, son igualmente relevantes. Por ejemplo, las subsiguientes etapas de la evolución de la residencia política de la élite mediterránea - la villa-hacienda tardo-romana (desde el siglo IV d. de C.), el *palatium* carolingio (desde el siglo IX d. de C.), y la torre residencial, el dongeon, defendida por un cerco de murallas, el castillo rural y el castillo urbano (desde el siglo XIII-XIV d. de C.), y el palacio de la aristocracia y la casa-hacienda de la nobleza (*manor-manoir*), generalmente no fortificados (desde el XVI d. de C.) - corresponden a los siguientes estadios de transformación social y política en la Europa preindustrial: el sistema económico del *colonato* romano vinculado con la doctrina del emperador como *dominus-ac-deus*, el feudalismo señorial de la alta Edad Media, el feudalismo mercantil y las monarquías absolutas protonacionales de la baja Edad Media, y la consolidación del primer sistema-mundo en la época del Renacimiento con la progresiva consolidación de las monarquías parlamentarias.

PALACIOS Y PROPIEDADES REALES DE LOS INCAS				
Inca gobernante	Palacios en Cusco	Otros palacios	Propiedades reales y otros palacios	[illegible]
INCAS PREHISPÁNICOS				
Manco Cápac	Inticancha			Inticancha y [illegible]
Sinchi Roca				Bimbilla
Lloque Yupanqui				
Mayta Cápac		Collaguas		Cayaucache
Cápac Yupanqui				Pueblo junto a Cusco
Inca Roca	Cora Cora o Hatun [illegible]			Rapara
Yahuar Huaca				[illegible]
Wiracocha	Kishuarcancha	Vilcashuamán [illegible]	Caquia Jaquijahuana	Caquia Jaquijahuana
Pachacútec	Kunturcancha	[illegible] Condorcancha Cusicancha	Ollantaytambo [illegible] Machu Picchu	Pacallacta y Toccocachi
Túpac Inca Yupanqui	Hatun Cancha, [illegible]	Pilco-Kayma Huánuco Pampa [illegible] Sacsayhuamán	Chinchero Cuayllabamba [illegible] Urquillo Amaybamba	
Huayna Cápac	Amarucancha o [illegible]	Collo en Quito Tomebamba Ingapirca	Yucay Quespechawanka	Inticancha, [illegible] camino a Sacsayhuamán
INCAS DURANTE LA CONQUISTA				
Huáscar	Colcampata	Amarucancha	Muina Calca	Río Andamarca
Atahualpa		Tomebamba	Carangue	Iglesia del Cusco [illegible] de Cusco
INCAS DURANTE LA COLONIA				
Túpac Huallpa				
Manco Inca	Ollantaytambo	Amarucancha	[illegible] Vilcabamba	
Paullu Inca	Colcampata	[illegible] Cora Cora		
Sayri Túpac	Pisac		[illegible]	
Titu Cusi Yupanqui			[illegible] Vilcabamba	
Túpac Amaru			Vitcos Vilcabamba	

Siguiendo esta línea de razonamiento, las dificultades para definir tipológicamente el palacio en las tradiciones arquitectónicas andinas se explican por las particularidades del sistema social y político imperante en el Perú prehispánico. A diferencia de las monarquías europeas del siglo XVI, la soberanía del Sapa Inca, su realeza, no se manifestaba nunca y bajo ninguna perspectiva, en el cuerpo vivo de un mortal con nombre propio, predestinado para gobernar por derecho de sangre, sucediendo a su padre o hermano y por la voluntad de un solo dios. Como los dioses del panteón cusqueño, Inti-Punchao, Huanacaure, Illapa y Viracocha, el Sapa Inca podía desdoblarse,[16] y de hecho sus poderes terrenal y divino se manifestaban en diferentes cuerpos «consustanciales» como bultos, *mallquis*, *wawqis* y segundas personas (Fig. 6). Además, a lo largo de su vida el Sapa Inca cambiaba de nombre.[18] Por otro lado, las características hegemónicas del sistema del poder requerían que el gobernante estuviera en constante movimiento dentro y fuera del valle de Cusco, incluso tan lejos como en la nueva capital fundada en la sierra septentrional del Ecuador. Sus movimientos obedecían a los mandamientos del calendario ceremonial, del oráculo y de la política.[21] El inca acompañaba a sus capitanes en la gesta de la conquista, en persona o más a menudo por medio de uno de sus cuerpos «consustanciales». El poder del Sapa Inca, electo entre varios descendientes de Manco Cápac, no solo se [illegible] en el momento de la elección sino que era puesto a prueba durante su vida y requería a menudo de un fino juego político con los nobles incas y foráneos. Finalmente no hay que olvidar que ni los palacios, ni los rebaños, ni las tierras de cultivo eran propiedad exclusiva de un individuo, las posesiones incaicas tuvieron carácter corporativo.[20] Por las características tecnológicas e ideológicas de la guerra ritualizada, que enfatizaba la destreza individual del guerrero y el combate mano a mano, las defensas necesarias en el caso de asedio con máquinas no formaban parte del diseño de las residencias de élite incas.

Como se desprende de lo antedicho, no había en esta realidad política lugar para la «casa única del único rey». El Coricancha, templo y el lugar de culto de los ancestros del linaje de Manco Cápac y no el palacio de Pachacútec, se constituía simbólicamente en el centro del cosmos imperial. El poder itinerante y ubicuo del soberano necesitaba de múltiples espacios sacralizados de manifestación: plazas cercadas (*canchas*) y aulas techadas (*kallankas*). Su vida familiar y privada, como hombre de

carne y hueso, tan estaba expuesta a la vista y curiosidad de los cortesanos y de la familia, como era el caso de la Europa renacentista. Por el contrario, se desarrollaba en espacios reservados y sacralizados como correspondía al representante de la deidad mayor en la Tierra, de manera similar a muchas monarquías antiguas. Las características particulares del poder y su materialización en la arquitectura palaciega que observamos en Cusco son en buena parte extensivas a otras regiones de los Andes y también a las épocas precedentes al imperio inca[28].

En los palacios imperiales del Cusco

Las diferentes fuentes del siglo XVI coinciden en señalar que a partir de Wiracocha, antecesor de Pachacútec, al que se atribuye la creación del imperio, los Sapa Incas construían varios complejos palaciegos: por lo menos uno en el casco de Cusco monumental y otros fuera de la capital, generalmente en los valles aledaños como Urubamba (Fig. 7). En comparación con las propiedades de las provincias, los palacios de la capital inca ocupaban una extensión relativamente limitada. A pesar de ello sus recintos amurallados conformaron aproximadamente al cabo de cinco generaciones la traza del núcleo monumental urbano de la capital. Este núcleo se constituía eventualmente en el cuerpo del felino imaginario cuya cabeza está formada por el imponente complejo ceremonial y defensivo de Sacsayhuamán, dedicado probablemente entre otros al dios del trueno y del cielo nocturno, Illapa, y la cola por la unión -índice- de dos ríos/culebras que dan origen al río Huatanay (Fig. 9)[29]. En la base de la cola se encuentra el Coricancha, el famoso templo de culto dinástico dedicado en primera instancia al Sol, Apu Punchao, y considerado el centro simbólico del Tahuantinsuyu (Fig. 8). Es necesario enfatizar en que la tradición señala (a través de Sarmiento de Gamboa)[30] a este mismo complejo como el lugar donde residían los gobernantes anteriores a Inca Roca. Es ahí donde el legendario Manco Cápac habría construido su palacio, el Intícancha[31], al fundar la capital inca. La misma ambigüedad se repite en el caso del palacio del inca Wiracocha, Kishuarcancha, que ha sido también señalado como el templo del dios Viracocha[32], los tiempos de la conquista española el conjunto de palacios se extendía alrededor de una gran plaza, Hanan Haucaypata, que hoy corresponde a la Plaza de Armas. En el lado suroeste la plaza se abría hacia el conjunto de andenes, Cuntisuyu. Otras plazas aledañas -Intipampa (Chiquipampa), Hurin Haucaypata y Limacpampa- separaban la zona de la residencia de los emperadores incas del área de Coricancha-Inticancha, donde según la tradición moraban sus antecesores, cuando Cusco era la capital de un pequeño señorío local. Desde la plaza Hanan Haucaypata se ingresaba a los palacios de Huayna Cápac (Casana)[33], finca Roca (?), Túpac Yupanqui (Cora Cora)[34] y Huáscar (Amaruacancha)[35] ubicados en sus esquinas noroeste y norte. En el lado opuesto estaba el acllahuasi. En el lado este de la plaza se encontraba el templo de Viracocha[36] y/o el palacio del inca de mismo nombre[37].

Las características particulares de Cusco como capital del imperio y como complejo urbano lo diferencian de las ciudades españolas del siglo XVI. Entre estas diferencias se cuentan la relación entre el campo y la ciudad, así como entre los espacios públicos y los palacios reales, por un lado, y los espacios residenciales de élite y del pueblo, por el otro. A diferencia de una ciudad de Castilla o de Andalucía, cuyo casco está separado material, social y simbólicamente del campo, entre otros, por el cerco de las murallas -como lo estaba también el Cusco colonial-, en la capital imperial este límite no existía. Los andenes y los campos-pampas se insinuaban con las áreas de uso urbano. Al cruzar, como hizo Rowe[38], las fuentes etnohistóricas con las arqueológicas se descubre con sorpresa que tampoco se puede definir el centro como un espacio donde se manifiestan y se concentran todos los poderes del Estado. Ningún castillo, palacio o templo, ninguna plaza en la que convergen todas las calles principales marca en el paisaje este estratégico lugar. Las *ceques* de Cusco, tanto los nobles descendientes de Manco Cápac, los incas, como las comunidades autóctonas subyugadas, los incas de privilegio, residían de manera dispersa entre campos y canales alrededor del núcleo monumental. Sus casas no conformaban barrios, se trata de aldeas y estructuras aisladas, edificadas a distancia visual una de la otra y cercanas a los campos de cultivo. Por otro lado, la vida religiosa de los habitantes de la capital tampoco transcurría en un templo mayor ubicado en el centro, en la plaza frente a él y en los templos de los barrios, como después de la conquista española[39]. Los complejos ceremoniales que sorprenden aún hoy por su monumentalidad y envergadura, como Sacsayhuamán y el Coricancha, se situaban, como hemos visto, en dos extremos opuestos del centro. Las principales fiestas del imperio, el Cápac Raymi, el Inti Raymi y la Citua, cuyo función política y religiosa queda fuera de dudas puesto que se pone de manifiesto en ellas el origen divino del poder del Sapa Inca, no se celebraban en Hanan Haucaypata, sino en los templos solares alejados del centro monumental e implicaban amplios recorridos a través de la campiña (Fig. 10)[40].

◀ Fig. 8. El Coricancha, hoy iglesia de Santo Domingo, fue el centro del culto imperial inca y es ahora el centro de la religiosidad cusqueña.

▲ Fig. 9. Muros exteriores de Sacsayhuamán, que algunos investigadores han querido igualar con la dentadura de un felino.

En realidad, la mayor parte de las abundantes ceremonias del calendario ceremonial del imperio tawantin- por ejemplo- lugares sagrados (huacas) -frecuentes- ubicados a más de trescientos cincuenta- diseminados por toda la cuenca del Huatanay, dentro y fuera de la línea del horizonte. Es necesario también subrayar que en la prehistoria incaica no se consolidó una forma canónica del templo, similar a la basílica romana, la stupa budista, las pirámides de Teotihuacán o el templo greco-romano en sus múltiples variedades de planta y peristasis. La lista de lugares sagrados dentro y fuera del núcleo monumental de Cusco (sistema de ceques) pone en claro que una imagen de culto, un ídolo encerrado en el espacio techado de algún recinto (ccella), no fue objeto de veneración recurrente. La lista de huacas está integrada por las fuentes y rocas modificadas emarcadas en la arquitectura muy variada de plazas y recintos, por los accidentes del terreno y las rocas en las cimas y pendientes de los cerros, por las piedras con formas especiales expuestas en nichos y plazas, los fardos que contenían los cuerpos de los incas fallecidos o los bultos hechos con partes incinerables de estos y algún elemento del cuerpo (pelos y uñas). Las menciones de formas figurativas son completamente excepcionales. Solo un reducido porcentaje de las huacas se ubicaba dentro del núcleo monumental. La piedad de los fieles se expresaba más en recorridos, carreras, peregrinajes y procesiones que tuvieron por escenario el paisaje de la campiña, que en reuniones en espacios abiertos y cerrados, aunque las ofrendas, los bailes y los banquetes requerían también de ellos. No obstante, tanto si otros lugares como lugar preferente el espacio urbano y dentro su centro.

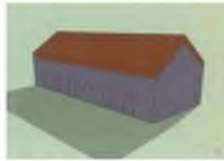
listo no quiere decir que el espacio urbano tuviese carácter secular a diferencia de la campiña. Al contrario, la distinción entre espacios sagrados y seculares no resulta útil. No solo hay huacas importantes en forma de piedras, bultos o fuentes dentro de los palacios sino que los rituales importantes del estado se desarrollaban en las dos plazas principales. Ambas contaban con los *usnus*,[n] altares de libación, en los que el Sapa Inca ofrecía chicha al Punchao, el dios Sol diurno, protector de la dinastía de Manco Cápac. Según Polo de Ondegardo, el espacio de Hanan Haucaypata fue ocupado originalmente por una laguna y luego convertido en un sitial del *mar* (*cocha*) cubriendo la superficie de la futura plaza con una capa gruesa de arena del mar, traída *ex profeso*.[ñ] Los principales ritos se realizaban de manera alternada en una de las plazas y durante los meses cruciales para la agricultura: en la estación de lluvias en Hanan Haucaypata y en la estación seca en Hurin Haucaypata. La disposición de los participantes vivos y muertos (fardos transportados en literas) en la plaza, sus acciones, movimientos y gestos se estructuraban al parecer de tal manera que en ellos se expresaban los principios cosmológicos del orden natural y social. Por ejemplo, durante la fiesta de la Citua los representantes de los *ayllus* del Cusco se agrupaban con sus fardos según los puntos cardinales en dos mitades y cuatro parcialidades frente el Sapa Inca parado en la cercanía del altar-*usnu*, en cuyo edificio yacía el sagrado brebaje llegado el momento.

Los agudos análisis de los relatos de los cronistas, los documentos judiciales y los relatos etnográficos hechos por Zuidema, Sherbondy, Urton y Parssinen,[o] entre otros, han puesto en evidencia que estos mismos principios regían en términos ideales-como modelo de referencia- sobre la organización del sistema de riego, los espacios cultivados y pastoriles, el cielo nocturno, la sociedad y el poder. Solo conociéndolos se puede entender, por lo menos en parte, las razones que impulsaban a los habitantes de Cusco a transformar el paisaje del valle modelando y puliendo inmensas rocas,[p] y a ubicar la mayoría de templos y residencias fuera del núcleo urbano monumental. Desde la perspectiva de la cosmología inca, que se expresa en primera instancia en la geografía sagrada y en las características particulares de la capital, el conjunto de palacios se encuentra en la mitad superior de un todo que es el valle, cerca del lugar preciso donde se une el río de arriba (*hanan*), que recibe innumerables confluentes, y el río de abajo (*hurin*),[q] que, a diferencia del anterior no recibe sino distribuye el agua por medio de canales a los campos de cultivo. Un río similar, la Vía Láctea, se encarga de repartir el agua por el universo desde su fuente primigenia, el mar primordial, siguiendo el ciclo de las dos estaciones. En la percepción indígena, los dos segmentos del valle se diferencian también por el tipo de cultivos, por ejemplo, los tubérculos altoandinos versus el *maíz* y la coca. De acuerdo a este modelo ideal, cada valle en este y en el otro mundo posee la misma organización en la que las dos mitades complementarias pero *diferentes* (*hanan* y *hurin*) se dividen en veinte amplias parcelas («barrios de aguas») de acuerdo con el recorrido de los canales y la distribución de los manantiales-*paqueos*. Cada parcela era usufructuada por otra comunidad o linaje noble, de ahí que el número canónico de *ayllus* comunes y nobles (*panacas*) de Cusco era ampliamente superado por la realidad política. En este contexto no debe extrañar que las fuentes de agua superen en número a todos los tipos restantes de lugares sagrados en el listado de las huacas de Cusco transmitido por Cobo.[r] En esta lista quedó registrado el complejo sistema de ceques que otorgaba sustento religioso a los derechos de usufructo del agua y los suelos, así como otros derechos políticos y económicos. En dicha lista se respeta todas las reglas cosmológicas que acabamos de exponer: la división del espacio en dos mitades complementarias, del tiempo en dos estaciones y posiblemente en meses que eran parte de los calendarios ceremoniales,[s] de la sociedad en *ayllus* y *panacas* ordenadas en tres categorías de parentesco, cada una con sus huacas tutelares y sus ancestros convertidos en piedras o rocas y sus fuentes. De este modo los derechos históricos de las comunidades y de los incas estuvieron inscritos en el paisaje de la ciudad y de la campiña por medio de los lugares sagrados-huacas. En este contexto es legítimo preguntar, junto con Rowe y con Rostworowski,[u] cómo se lograba coincidir la realidad política cambiante que en cada generación contaba con nuevos actores, incas y sus *panacas*, con un modelo rígido ideal del orden natural y social establecido supuestamente para siempre en los tiempos de Manco Cápac y eventualmente reformado por el inca Pachacútec, fundador del imperio. Creemos que luego de cada elección, y por medio de la negociación o imposición, se llegaba a acomodar la nueva realidad en el marco de los principios generales del ideal político-religioso. La versión transmitida por Cobo a partir de un registro de las huacas sobre los quipus es una de las más recientes y en ella se leen compromisos, negociaciones e inevitables omisiones.

◄ Fig. 10. Reconstrucción hipotética del Cusco inca. Las residencias y principales centros ceremoniales estaban organizados alrededor de la plaza principal, donde durmían la presencia del orden ceremonial. En los andenes ubicados alrededor de la ciudad capital, había algunas casas dispersas de los incas de privilegio y los ayllus no incas.

▲ Fig. 11. La fuente ventisal constructiva hidráulica de los principales palacios y templos incas se caracterizaba por presentar residencias con techo a dos aguas, organizadas alrededor de un patio cercado, con un solo acceso hacia el conjunto.

► Fig. 12. La kallanka, muy similar en planta a las aulas europeas, era un edificio largo con techo a dos aguas, con numerosos vanos trapezoidales que permitían el ingreso en uno de sus lados. Es típica de los palacios incas.



Según las reglas de la geografía sagrada que acabamos de describir, el Concancha y el Inticancha, los palacios-templos de los incas legendarios y semi legendarios, conformaban el centro y desde ellas hacia afuera los informantes de Polo de Ondegardo y de Cobo trazaron las líneas imaginarias que correspondían a los cordeles de los quipus en los que estaban anotadas todas las subsiguientes huacas, con sus características, sus ofrendas y sus devotos.[v] Respecto al resto

de palacios, el área del Coricancha Y el Intikancha se clasifica como la mitad subordinada dado que sus residentes principales temporales y permanentes correspondían a los linajes nobles lejanamente emparentados, a través de las generaciones pretéritas, con los incas en ejercicio. Como recordamos, el conjunto de las plazas de Hurin Haucaypata separaba la parte baja (Hurin Cusco), consagrada en mayor grado a los cultos agrarios y de origen, de la parte alta (Hanan Cusco) en la que permanecían a menudo los incas en ejercicio y sus parientes más cercanos. La plaza de la parte alta era el escenario de ritos de guerra y de propiciación de lluvias.

La arquitectura palaciega como escenario político y religioso

Como se desprende de lo expuesto en el capítulo anterior, ni el concepto tipológico y funcional renacentista del palacio ni tampoco el del templo - los mismos que siguen en alguno modo vigentes en la cultura del Occidente hasta hoy - resultan útiles cuando se usan en el análisis de la arquitectura monumental y pública del Cusco inca. Tampoco resulta venturoso el modelo ideal renacentista o manierista de la ciudad como una villa fundada *ab novo* -véase Lima o Cusco colonial- sobre la traza ortogonal de manzanas organizadas en zonas concéntricas y claramente separadas unas de otras: el castillo o el palacio en el centro o en el promontorio, la plaza de armas y las manzanas vecinas con los palacios urbanos, luego las manzanas burguesas, las perifenias de la plebe y finalmente la campiña. La mera similitud formal del núcleo compuesto entres los nos Saphi y Tullumayu con este tipo de traza, así como la mención sobre la obra de Pachacútec como el gran urbanista hicieron que generaciones de historiadores de la arquitectura dejaran de lado las evidentes particularidades del Cusco prehispánico. De acuerdo a la interpretación que se desprende del conjeto cultural prehispánico esbozado arriba, los edificios del núcleo monumental de Cusco conocidos como palacios, no fueron residencias permanentes de familias aristocráticas, descendientes de los Sapa Incas del pasado ni de los gobernantes en ejercicio. Eran complejos multifuncionales de carácter eminentemente ceremonial en los que las áreas de uso residencial fuemn muy restringidas y secundarias. Su propósito principal fue congregar a las *panacas* en las fechas determinadas por los calendarios ceremoniales. Algunos de los palacios, como el Patallacta de Pachacútec,$_{m}$ fueron construidos probablemente con el fin de ser la última morada del fardo del gobernante y de ofrecer espacios adecuados para su culto. De acuerdo a estas necesidades, los «palacios» del valle del Cusco se componían de amplios patios cerrados y con acceso generalmente por una sola puerta. Tanto los patios con estructuras de función residencial como los de uso ceremonial (como el Coricancha) adoptaban indistintamente la forma de Kanchas,$_{m}$ complejos cerrados en los que el patio central estaba rodeado por un número par de estructuras rectangulares menores con techo a doble agua, dispuestas de manera simétrica, por lo general en forma de «U» (Fig. 11). Otra forma arquitectónica que no puede faltar en un palacio pero que no es exclusiva de este tipo de arquitectura es la *kallanka*. Este término arqueológico moderno (en quechua literalmente 'gal'pón.')$_{m}$ designa a amplias estructuras rectangulares con techo a doble agua y una o varias entradas en una de las paredes largas, en tanto que la otra está decorada con nichos (Fig. 12). Las *kallankas* fueron apropiadas para dar albergue temporal a nutridos grupos y también como lugar de reunión durante el mal tiempo.

▲ Fig. 13. El Apu Charán, ubicado dentro del complejo de Sacsayhuamán, fue una de las huacas identificadas por los cronistas y enemigo de importantes ritos de paso de los jóvenes nobles incas. Parque Arqueológico de Sacsayhuamán, Cusco.

▶ Fig. 14. Los incas emplazaron en sus asentamientos más importantes las caídas de agua con piedras labradas. Ollantaytambo, Cusco.

▶ Fig. 15. Machu Picchu no sólo es una prueba arquitectónica y y evidencia del dominio inca sobre el medioambiente, si no también un centro ritualizado de gran importancia.

Algunos palacios como la Casana contaban también con estructuras de planta circular cuya función no es del todo clara. La comparación de los vestigios en el núcleo monumental de Cusco,$_{m}$ con los complejos palaciegos situados en las propiedades del inca que se localizaban fuera de la capital demuestra que no hay diferencias significativas entre el hipotético palacio principal y la residencia secundaria en la hacienda imperial, solo que estas últimas son mucho más extensas y monumentales que las primeras. Muchas de las estructuras de estas haciendas, con los famosos Machu Picchu, Ollantaytambo o Pisac de Pachacútec y Yucay de Huayna Cápac,$_{m}$ se han conservado muy bien hasta la altura de los techos. Desde el punto de vista tipológico-formal, las residencias secundarias de los gobernantes incas eran al mismo tiempo palacios, templos, centros ceremoniales y administrativos, y cuentan a menudo con elementos defensivos reforzados por su ubicación, como es el caso de Machu Picchu. Cada una de ellas puede ser entendida como una hacienda española o villa tardorrenacentista (es decir como un pequeño sistema residencial y de producción relativamente autosuficiente, pero con claro énfasis en los aspectos ceremoniales y de culto. Observando los planos de estos sitios se puede distinguir plazas ceremoniales dotadas de ushnus, altares y/o *huacas*,$_{m}$ templos siempre relacionados con rocas modificadas (Fig. 13) y/o fuentes de agua, áreas de residencia para individuos y grupos de diferente estatus y origen, incluyendo a *yanas* y *mitmaes*, áreas de depósito, andenes, así como complejos sistemas de manejo$_{m}$ y culto del agua. El baño con agua corriente formaba parte, por ejemplo, de los recintos residenciales del inca (Fig. 14). Las diferencias funcionales y sociales no se desprenden con claridad de las características de las formas arquitectónicas, sino de la cantidad de tiempo social invertido en su construcción y decoración. Los lugares de culto-incluyendo los recintos destinados para el inca, cuando este deseaba pernoctar en ellos durante sus constantes desplazamientos- se diferencian de las demás por la calidad de la mampostería y la finura de la talla de jambas y nichos. No obstante, este rasgo no es exclusivo del palacio del gobernante y aparece en todas estas *kallankas*, *canchas* y *ushnus* a lo largo y ancho del Tahuantinsuyu, donde el poder sobrenatural de los Sapa Incas, su *camaquen*, el don de animar y asegurar el bienestar,$_{m}$ se manifestaba de alguna forma a los súbditos mortales por medio de sus representantes de cualquier rango. Por lo visto, la arquitectura del poder no ponía énfasis en la opulencia acumulada por el individuo gobernante ni en su poder coercitivo, sino en la capacidad de un ente corporativo, del linaje divino de Manco Cápac, de guiar a las masas humanas, mantener el orden y propiciar la prosperidad ofreciendo el culto debido a los dioses y a los ancestros (Fig. 15).

Los centros administrativos incas

Julián I. Santillana

El territorio del Tahuantinsuyu (ca. 1438-1532), abarcó diversas zonas de vida a lo largo de los cuatro suyus en los que estaba dividido. Su extensión de Norte a Sur era aproximadamente 4 000 kilómetros y de Este a Oeste entre 200 y 500 kilómetros, en tanto que su población debía alrededor de 9 millones de habitantes. Sus orígenes se encuentran en la cultura cusqueña llamada Killke del Periodo Inter Medio Tardío, organizada políticamente en una jefatura. De acuerdo a las fuentes cronísticas, fue el inca Pachacútec quien inició la expansión territorial y realizó los cambios sustantivos para convertir dicha jefatura en un Estado, a la vez que rediseñó el Cusco aldeano y lo modeló como capital del Estado inca, reestructuró la política y la religión, e impulsó la administración estatal.

Las motivaciones para la expansión inca fueron diversas; del mismo modo que las modalidades de incorporación de las colectividades políticas al Tahuantinsuyu no se regían por un solo uso sino que dependían de muchos factores, pero sobre todo, del grado de desarrollo político que habían alcanzado las diferentes entidades hasta el momento de la conquista incaica. Se sabe que en algunas ocasiones los incas conquistaron militarmente, pero en otras circunstancias acudieron a diversas formas de la diplomacia, como la donación y la persuasión, los matrimonios concertados entre la élite cusqueña y la local, y a las donaciones o regalos: de manera que los diversos grupos étnicos se asimilaron al nuevo orden. Las sociedades más complejas sometidas por el naciente Estado inca fueron los estados regionales Chimú y Chincha, de la costa norte y costa sur-medio respectivamente, así como los collas y lupaqas de la cuenca del Titicaca; y también otras menos complejas organizadas en tribus, como los wankas de la sierra central y los chancas de la sierra centro-sur. Como resultado de todas estas modalidades de conquista y dominación, la configuración sociopolítica del Tahuantinsuyu era también variada, aunque hay consenso en señalar que estuvo organizado en provincias de diversa dimensión y complejidad, debido a factores demográficos, de economía política y de representación cultural.

¿Cómo organizaron los incas aquel vastísimo territorio y aquella representación política compleja? ¿Cómo fue posible que el Estado inca construyese asentamientos administrativos jerarquizados que reunían desde unos cuantos hasta miles de edificios tan sólo en cien años de existencia? En las páginas siguientes se tratan temas referidos a la naturaleza de la administración inca, y los asentamientos provinciales como centros de administración (Fig. 1).

La administración inca

El Estado inca estableció centros provinciales sujetos al Cusco y conformados por una estructura administrativa eficaz. En el marco de la «administración jerárquica especializada» destaca, como atributo esen-

◄ Fig. 1. Centro administrativo de Huánuco Pampa. Acceso con felinos labrados en la parte superior, indicando una posible función ceremonial.

► Fig. 2. Los quipus eran fueron la principal herramienta contable del imperio y eran manejadas por especialistas (quipucamayoq) capaces de interpretarlos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

cial, la labor del personal especializado en recoger información, procesarla y generar ordenanzas y hacerlas cumplir. En la recolección de la información con fines oficiales, el censo poblacional con base en el sistema decimal era trigesimal, porque estaba vinculado a cualquier otro objetivo estatal; además, este registro estadístico se realizaba cada año y era controlado posteriormente. El acopio de información se hacía mediante el sistema de registros contables llamados quipus (Fig. 2), manipulados por especialistas conocidos como *quipucamayoq*. También fueron fundamentales el acceso a la lengua oficial por parte de la élite local dominada, como parte de su aculturación en el Cusco, la infraestructura administrativa con espacios de uso burocrático, las instituciones de almacenes y tambos, y la red vial para que diversos agentes y recursos pudiesen movilizarse entre la capital, las provincias y otros lugares importantes. Se estima que el Qhapaq Ñan –o el sistema de caminos incas– tenía 40 000 kilómetros construidos (Fig. 3).

Se sabe que el Tahuantinsuyu estuvo dividido en más de ochenta provincias de variada estructuración. En cada provincia inca se levantó un centro administrativo, en algunos casos, en áreas no ocupadas anteriormente, en otros, como parte de un asentamiento de la élite local, donde radicaba el curaca. En cada uno de ellos vivía un representante del inca, llamado genéricamente "gobernador". Cada provincia tenía una población fluctuante entre veinte y cuarenta mil habitantes; sin embargo, la mayoría parece haber tenido treinta mil pobladores. Las provincias estaban, a su vez, divididas en dos o tres mitades, y cada una de estas particiones tenía diez mil habitantes. Asimismo, es muy probable que los curacas locales hayan sido funcionarios del Estado, sujetos a los gobernadores y veedores o *tukuyrikuk* incas.

Los asentamientos incas fueron construidos como parte de una red de centros administrativos, con el principal ubicado en el Cusco que, como capital, encabezaba la pirámide de sitios administrativos. A la luz de las investigaciones arqueológicas, las provincias más complejas se encontraban en la región serrana del Chinchaysuyu, y en ella se ubicaron también los centros administrativos más vitales y extensos. El Collasuyu fue otra región de importancia económica, política y religiosa, de acuerdo a estudios arqueológicos y etnohistóricos.

La cadena de centros administrativos en el Chinchaysuyu pudo ser la siguiente: Cusco (capital) (Fig. 4); centros administrativos primarios: Vilcashuamán, Hatun Jauja, Pumpu, Huánuco Pampa, Cajamarca, Tomebamba y Quito; centros administrativos secundarios, ubicados a los centros primarios: Vilcashuamán: Condomarca-Huamanguilla. Jauja: Tarmatambo y Aeostambo, y tambos (presumiblemente cada 20 kilómetros de distancia). Esta cadena se estimaba en más de dos mil centros, y a ellos estaban articulados los llamados *chaquihuaris*, levantados a distancias entre 1 y 8 kilómetros.

▲ Fig. 3. La red vial inca o Qhapaq Ñan, que articulaba los principales centros incas y permitía la comunicación entre las provincias distantes (redibujado de D'Altroy, 2002: Fig. 5.1).

▶ Fig. 4. Vista panorámica del Cusco. La capital inca ocupó el primer nivel en la pirámide de asentamientos de carácter administrativo en el Tahuantinsuyu.

En el Collasuyu, los asentamientos administrativos incas importantes fueron los siguientes: Hatuncolla, Chucuito, Chuquiabo, Puna y Charcas. La cuenca del Titicaca era un escenario de huacas y templos, con grandes extensiones de pasturas y tierras de cultivo de altura, en la que se hallaban además propiedades de incas y deidades, según documentos etnohistóricos. Los territorios de las actuales repúblicas de Argentina y Chile podrían considerarse marginales, con cierta importancia por sus tierras agrícolas y minas, según algunos investigadores.

En cuanto al Antisuyu, se caracteriza por construcciones vinculadas a posesiones territoriales de ciertas panacas reales, puestos de avanzada y pequeños asentamientos para el manejo de recursos estratégicos, que sí bien forman parte de segmentos con injerencia administrativa, carecen aún de descripciones y explicaciones más elaboradas. Esta situación se entiende por tratarse de un área muy pequeño comparado con las otras.

Se debe indicar que la costa del Tahuantinsuyu era manejada con criterios políticos y administrativos muy distintos de los usados en otras regiones, como destacan varios investigadores; y lo fue también durante la expansión Huari y Tiahuanaco del Horizonte Medio (ca. 550-900 d. de C). Esto se desprende de los estudios etnohistóricos, y también del registro arqueológico, pues se observa que en la costa

norte, territorio del antiguo Chimú, y en el antiguo curacazgo Chincha, en el sur-medio costero, no existen asentamientos incas de la dimensión y complejidad comparables con los de Vilcashuamán o Huánuco Pampa. Los sitios que hoy se conocen como localidades (Cañete), La Centinela (Chincha) y Tambo Colorado (Pisco) (Fig. 5, 7), si bien muestran el ejercicio de poder y son símbolos del mandato inca, parecen haber tenido funciones más precisas en relación a la política, la religión y la posesión privada. Más al sur de Nazca, los sitios incas son casi inexistentes.

La cadena de sitios administrativos incas construidos obedece, en palabras de Craig Morris, a un patrón de urbanismo obligado o compulsivo. El Estado inca planificó y construyó asentamientos administrativos que permitían «la centralización de una serie de operaciones administrativas, ceremoniales y económicas que eran esenciales para asegurar la base política, militar y económica sobre la que se sustentaba el Estado». [...] En estos asentamientos destacan, por un lado, los grupos diferenciados entre sí por su origen y su ocupación, que vivían allí temporalmente, como *mitimaes* o *yanas*; y solo un grupo pequeño -probablemente *ayllus* cuzqueños- estaban ahí de manera permanente; y por otro lado, se distinguen los espacios habitados por las aclla, como en Pumpu[1], y Huánuco Pampa,[2] entre otros sitios. En todos estos también sobresalen las centenas o miles de depósitos o *qolqas* que servían para almacenar diversos recursos que requerían los vivientes para su sustento y los ejércitos en campaña, o que se utilizaban en ceremonias religiosas y políticas, entre otros usos (Fig. 6).

Según las fuentes arqueológicas y etnohistóricas, los asentamientos de gran importancia de la región del Chinchaysuyu en los que se han identificado depósitos son: Vilcashuamán, con más de 700,[3] Jauja, con un total de 2 653 entre los diferentes grupos existentes en las cercanías aledañas al asentamiento,[4] Pumpu con 989,[5] y Huánuco Pampa con 497.[6] En el Collasuyu se encuentran: Coiopacha-Cochabamba con 2 400, y Campo de Pucara con 1 717,[7] que totalizan 8 556 *qolqas*. Otros asentamientos más pequeños, como los tambos, o los chasquiwasi, también tenían de unas cuantas a algunas decenas de *qolqas* que servían para la provisión de recursos de manera inmediata ante necesidades urgentes.

¿Qué contenían estas qolqas? Cieza de León, un cronista peripatético, describe con cierto detalle la variedad y algunos de los usos dados a estas abundantes estructuras: «... y cómo en más de mil y doscientas leguas que mandaron de costa, tenían sus delegados y gobernadores, y muchos aposentos y grandes depósitos llenos de todas las cosas necesarias, lo qual era para provisión de la gente de guerra. Porque en unos destos depósitos había lanzas; y en otros dardos, y en otros rodelas, y en otros las demás armas que ellos tienen. Asimismo unos depósitos estaban proueydos de ropas ricas, y otros de más bastas; y otros de comida y todo genero de mantenimiento. De manera que aposentado el señor en su aposento, y alojada la gente de guerra, ninguna cosa desde la más pequeña hasta la mayor y más principal dexaua de auer para que pudiessen ser proueydos».[8]

◄ Fig. 5. Plano general de Tambo Colorado. Destaca la presencia de elementos típicamente incas, como el *ushnu* que domina la plaza (redibujado de Hyslop, 1984: 110).

▲ Fig. 6. Representación de las *qolqas* y los *quipucamayoq* responsables de su administración, según Guaman Poma de Ayala.

► Fig. 7. Tambo Colorado, valle de Pisco. Notense los restos de pintura de distintos colores en sus muros. Es una típica construcción inca provincial en la que las formas y cánones constructivos cusqueños se entremezclan con las tradiciones locales y crean espacios importantes tanto por su función política como religiosa.

Sin embargo, salvo el Cusco, la capital, ninguno de los centros administrativos del Tahuantinsuyu concentraba la cantidad de *qolqas*, el volumen de bienes, la variedad de los mismos y la exquisitez de recursos procedentes de las diversas zonas de vida presentes en los cuatro suyos. El Cusco era el destino final de todo bien de prestigio o elemento esencial para la subsistencia. La producción y el acopio general de recursos era una de las tareas esenciales que acometían los centros administrativos provinciales para posteriormente derivarlos a esta ciudad sagrada.

Documentación cronística muy temprana señala que en el Cusco existían diversos conjuntos de almacenes de entidades estatales, religiosas y de las *panacas* reales. En algunos sectores aledaños a la capital se levantaron, al parecer, miles de depósitos que contenían variedad de recursos y, a decir de Sancho de la Hoz, uno de los primeros castellanos que observó la diversidad de construcciones al llegar a esta ciudad, estaban los: «... almacenes llenos de mantas, lana, armas, metales y ropas, y de todas las cosas que se crían y fabrican en esta tierra. Hay casas donde se conservan los tributos que traen los vasallos a los caciques: y casa hay en que se guardan mas de cien mil pájaros secos, porque de sus plumas que son de muchos colores se hacen vestiduras, y hay muchas casas para esto. Hay rodelas, adargas, vigas para cubrir las casas, cuchillos y otras herramientas: alpargatas y petos para provisión de la gente de guerra, en tanta cantidad que no cabe en el juicio como

centros político-administrativos, como vimos en ser Huánuco Pampa, en tanto que otros tienen más bien carácter religioso-político, como parece ser Vilcashuamán. Además, según las investigaciones arqueológicas realizadas en los últimos tiempos, Tomebamba, en el Ecuador actual, sería más una réplica del Cusco capital que un centro administrativo inca. Su traza física, las residencias y los diversos templos emulan a la capital inca, quizás fue un nuevo centro de poder paralelo. Tal vez fue «otro Cusco» construido con algunas críticas.

También debe señalarse el caso singular del valle del Mantaro donde, de acuerdo a las investigaciones realizadas por un gran equipo de la University of California, Los Angeles, se ha indicado que los incas, después de conquistar la región, diseñaron un sistema de administración especial aplicado en llano y ejecutado en sus comarcas aledañas, ricas en tierras agrícolas. Uso de estos nuevos diseños administrativos introdujo cambios en el sistema agrícola local, haciéndolo más eficiente y extensivamente masivo.[9]

han probado dar tan gran tributo de tareas y tan diversas cosas».[8] Sin embargo, a la fecha se han ubicado escasos conjuntos de *qolqas* en el Cusco incaico.

Los asentamientos provinciales como centros administrativos incas

La variedad que caracteriza a los centros administrativos enumerados líneas arriba refleja la gran diversidad del sistema de gobierno de las provincias (Fig. 8). Cada uno de las instalaciones contiene rasgos distintivos que las muestran, en unos casos, más marcadamente como temporales, aunque en el marco de una estrategia política estatal. Un ejemplo de este atípico asentamiento es Incahuasi, en el valle de Cañete. Alberga casi 800 recintos entre complejos residenciales, construcciones ceremoniales «como un *ñusñu*, y tal vez un templo del Sol», un cementerio, plazas, y más de 200 depósitos distribuidos en distintos sectores.[10] Cieza afirma que el sitio fue una plaza militar inca, deliberadamente construida por el Estado en el marco de su política de conquista del valle medio y bajo de la cuenca de Cañete, en tiempos finales del periodo de gobierno de Túpac Inca Yupanqui, y que se abandonó después de terminar la incursión militar contra los huarcos del valle bajo.[11] Así, este asentamiento tuvo una vida artificial por medio de recursos importados y almacenados.[12] El ejército inca habría levantado tiendas de campaña adicionales en espacios abiertos del sitio. El mismo autor refiere que Incahuasi habría sido erigido con prisa y clausurado después de haber sido ocupado por poco tiempo.

La Centinela

Otro asentamiento que revela la variabilidad del sistema de control político y administrativo inca en provincias, es La Centinela en el valle bajo de Chincha (Fig. 9). Se trata de un sitio que originalmente fue capital del estado regional y residencia del soberano de Chincha, durante el periodo anterior a la presencia inca en el valle.[13] Incorporada esta entidad al Tahuantinsuyu por vías diplomáticas, el Estado inca aparentemente mantuvo el poder local establecido, y una demostración de esta especial consideración política se encuentra en un documento temprano que guarda la descripción de un testigo presencial del encuentro que tuvieron incas y españoles en Cajamarca en noviembre de 1532. Ahí se señala que el Señor de Chincha era transportado en litera o andas, al igual que el inca Atahualpa, porque era «Señor mayor de los llanos» y amigo personal del inca.[14] Por otro lado, el Estado inca incorporó a la economía oficial el régimen de intercambio a larga distancia, una empresa exitosa de los chinchanos que les permitía el «comercio» de mullu, metales y demás recursos, recorriendo escenarios entre la costa ecuatoriana y el altiplano del Titicaca, según la información etnohistórica.

La Centinela abarca hoy unas[15] hectáreas y está compuesto por varios montículos piramidales en los que la cerámica inca está asociada a la local, y se observa también muchos elementos arquitectónicos cuzqueños incorporados en la arquitectura chinchana (Fig. 10). Por otro lado, la ocupación inca se reduce a un espacio pequeño junto al montículo central y más elevado del sitio. Es un complejo cerrado compuesto de varias canchas y pequeñas plazas en diferentes conjuntos. Destaca la presencia de un posible *ushnu*, un conjunto de edificios que definirían un *aclla-huasi*, la residencia del soberano de muros colorados, y otros

pequeños elementos de rasgos más rituales.[16] Wallace señala que desde este sitio, como en San Pedro, otro complejo ubicado hacia el sur del valle, se distribuye un conjunto de caminos radiales que en los periodos tardíos prehispánicos conectaban con otros asentamientos, y que permitió el peregrinaje religioso así como el intercambio de bienes.[17]

Vilcashuamán

Corresponde a un centro administrativo inca donde el control político social de la región descansaba más en estructuras de matices ideológicos. Este sitio reúne residencias de gobernantes incas, dos *aclla-huasis* y varios templos similares a los del Cusco, como en ningún otro sitio provincial; también contiene un *ushnu*, una gran plaza y en el se reprodujeron huacas de la capital inca, muchas de ellas rocas talladas y paletas. Sin embargo, existen pocos complejos habitacionales, lo que sugiere una densidad poblacional baja en el sitio. Como en ningún otro sitio provincial, Vilcashuamán destaca por su diseño arquitectónico y tecnología típicamente cuzqueños. El ullar con el agregado del almohadillado es característico de sus construcciones. La arquitectura de éstas parece indicar que la población regional fue controlada a través de la sujeción a sus deidades. La provincia de Vilcashuamán no tenía recursos estratégicos para aprovechar, pero sí población rural y deidades locales de mucho arraigo regional. Existen varios grupos de *qolqas* en distintos sectores, y el más grande comprendía más de 700, según fuentes cronísticas.[18]

Huánuco Pampa

Sin duda Huánuco Pampa es el centro de administración inca que ha merecido las investigaciones más sistemáticas, y se considera el más representativo de la cadena de centros estatales dependientes del Cusco. Este asentamiento está considerado como un ejemplo del urbanismo obligado inca -según Craig Morris, su investigador principal- y, como tal y como todos los asentamientos incas, no era un lugar donde se asentaban forasteros por su libre determinación, como en cualquier lugar denominado ciudad. Se levanta en una altiplanicie por encima de 3 800 metros sobre el nivel del mar, en la sierra central del antiguo Chinchaysuyu. Su extensión alcanza más de 2 kilómetros cuadrados y alberga más de 3 500 edificaciones erigidas sobre un espacio sin ocupación humana previa. Su traza urbana se

◄ Fig. 8. Distribución de centros administrativos y *qolqas* en el Tahuantinsuyu (redibujado de D'Altroy, 2002: 271).

◄ Fig. 9. Un sector de La Centinela, valle de Chincha (redibujado de Morris, 2004: 332).

▲ Fig. 10. Vista general de La Centinela, asentamiento principal inca en el valle de Chincha.

basaba en los principios incas de bipartición, tripartición y cuadripartición, propios de la planta del Cusco.

La plaza central cubre un área de 550 por 350 metros, es decir, unas 18 hectáreas, y en el centro se ubica una estructura llamada *ushnu*, también presumiblemente más grande y solemne que cualquiera de los dos existentes en el Cusco y descritos por los cronistas. La arquitectura del sitio reproduce cánones cusqueños, aunque la mayoría de los edificios de Huánuco Pampa fueron construidos con mano de obra local, procedentes de comarcas aledañas, como parte de ese patrón característico de población asentada temporalmente para cumplir tareas o funciones específicas; dada la poca sofisticación de la construcción, ella no habría requerido de supervisión especializada.

Los edificios tienen plantas rectangulares y circulares (Fig. 11). Las segundas comprenden unos mil edificios ubicados en diferentes sectores, y no son exclusivamente qolqas, como las que se encuentran en la colina adjunta al sitio y que fueron estudiadas por Morris a fines de la década de 1960, más bien aquellas ubicadas al interior de los complejos habitacionales serían viviendas, según los investigadores, una suerte de influencia de la tradición constructora local.

A lo largo de varias temporadas y durante varios años, como miembros del Proyecto Arqueológico Huánuco Pampa, excavamos 300 estructuras que representan 8 por ciento del total de las existentes en el sitio, y que viene a ser solo el 2 por ciento del área total (Fig. 12). Durante las excavaciones se recuperó 15 toneladas métricas de cerámica. El análisis de estos materiales mostró que el mayor porcentaje corresponde a vajillas incas de estilo cusqueño, mientras que la local adscrita a grupos étnicos representa solo 5 por ciento del total por cada edificio excavado. Sin embargo, hay sectores donde el porcentaje de cerámica local es mayor. Además, esta distribución indicaría la presencia de sectores ocupados por grupos étnicos distintos, y también la predominancia estatal inca en determinados contextos.

La evidencia de alfarería estatal inca en Huánuco Pampa revela también que las actividades más importantes fueron los rituales envueltos en aspectos administrativos, como aquellos realizados en la plaza central y otras subsidiarias. Los ritos político-sociales fueron aparentemente una de las actividades frecuentes, así como los festines, una de las expresiones singulares de la administración provincial ofrecidas por el generoso Estado inca a los funcionarios, trabajadores, curacas y grupos étnicos. Esta práctica y en general las características particulares del modelo administrativo se reflejan directamente en el repertorio formal y funcional de la cerámica del sitio, como se describe a continuación.

El mayor porcentaje de vasijas se destinaba a preparar y servir comida, así como a producir chicha y consumirla en los convites. Es el caso del Sector IIB, donde vivía quizás de manera permanente la élite compuesta por cusqueños que desempeñaban las funciones religiosas y administrativas, encabezados por un gobernador inca, y donde sus dos plazas servían para los festines que el Estado ofrecía al común. Comida y bebida para un gentío, distribuida por el Estado para cimentar lealtades y motivar colaboración económica, política y militar de los grupos étnicos.

Las barracas, llamadas también *kallankas*, circundantes a la plaza mayor, eran hospedajes probablemente de los ejércitos incas en campaña, lo que reduce aún más el porcentaje de espacio habitado por otros segmentos sociales. La más grande mide 62 por 15 metros, que da un área total de 930 metros

cuadrados techados. Aquí la presencia de fragmentos de cerámica es muy baja a diferencia de los edificios circundantes a las dos pequeñas plazas del Sector IIB.

Huánuco Pampa tiene pocas edificaciones relacionadas con actividades sagradas, quizá debido a su naturaleza más secular, eminentemente más administrativa, evidenciadas por una proporción muy pequeña de construcciones hechas en sillería de estilo cusqueño (*ushnu*, portadas, pileta y dos recintos en el Sector II). Sin embargo, no se descarta que se hayan realizado otras ceremonias exclusivamente religiosas en la laguna, ubicada en el interior del Sector II.

Huánuco Pampa no tuvo un crecimiento natural, pausado y orgánico, propio de los centros urbanos o ciudades que por natural agremiación adquieren extensiones considerables. Este asentamiento fue planificado más bien con características de centro administrativo, construido de manera rápida y ocupado por poco tiempo, lo que es corroborado por la ausencia de tumbas y de cementerios. Eran grupos con pasantía temporal y quienes vinieron del Cusco fueron minoría (Fig. 13).

Según Morris y Thompson, Huánuco Pampa habría tenido una población entre diez mil a quince mil habitantes, compuesta por grupos distintos de personas. Uno de ellos correspondía a los mitimaes o colonos, que eran grupos afincados de manera permanente y relacionados entre sí por lazos de parentesco y étnicos. Otro grupo estaba representado por mitayos o tributarios de mano de obra al Estado. Eran sobre todo agricultores de los alrededores. Estaban también los constructores y otros grupos que cumplían tareas de naturaleza pública y de manera rotativa, pues parte del tiempo que dedicaban anualmente tenían que cumplirlo en sus aldeas de origen.

Sin embargo, el grupo más representativo correspondía a los funcionarios y servidores permanentes. El grupo mejor identificado arqueológicamente corresponde al personal permanente que vivía en el Sector VB5, que es uno de los conjuntos más característicos del sitio, compuesto de cincuenta recintos rectangulares de tamaño variado y dentro de un espacio trapezoidal amurallado. Se trataría hipotéticamente de acllas, dedicadas a la textilería y a la preparación de chicha en abundancia, y quizá a la producción alfarera incidental. Una suerte de vivienda y «fábrica» a la vez.

La población asentada en Huánuco Pampa que realizaba funciones administrativas y religiosas y los productores especializados se mantenían con los bienes almacenados en las qolqas existentes en el sitio, y complementaban su subsistencia con productos de la agricultura de altura que se practicaba en sus alrededores. Según el documento administrativo denominado *Visita a la Provincia de León de Huánuco* (1562), en los depósitos oficiales se almacenaba maíz procedente de los valles del Huallaga y del Marañón, así como ojotas, armas, tejidos, papas y charqui de ciertas aves, en general vituallas. El maíz servía preferentemente para preparar chicha y beber en diversos eventos festivos, y sobre todo, para su consumo en festines políticos y sociales en los que el Estado redistribuía los bienes preferidos. Así, el contenido de los depósitos financiaba las ceremonias en el núcleo administrativo, de manera tal que se aseguraba la relación política del Estado con los pueblos a través de comida, bebida y donaciones de tejidos, a curacas, guerreros, administradores y visitantes selectos. Una esfera de producción y redistribución monopolizada por el Estado.

◄ Fig. 11. El *ushnu* de Huánuco Pampa, una de las manifestaciones más claras del poder estatal inca en el asentamiento.

◄ Fig. 12. Plano general de Huánuco Pampa, Huánuco. Nótese la articulación de los distintos sectores alrededor de la plaza principal (redibujado de Morris y Thompson, 1985: 78).

▲ Fig. 13. Muro decorado en Huánuco Pampa.

Páginas 194-195:

► Borde de un mortero pascua decorado con personajes antropomorfos con distintos tocados. La variedad de tocados representados en personajes que aparecen juntos podría insinuar la organización interna de la sociedad paracas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

III. La imagen y el atuendo del Señor

La imagen de los Señores de Huari y la recuperación de una indentidad antigua

Patricia J. Knobloch

Determinar si detrás de los estilos y/o las culturas arqueológicas se esconde una o varias identidades étnicas o políticas para luego intentar reconstruir la historia de un pueblo antiguo podría resultar una tarea imposible si los nombres y hechos hace mucho que fueron olvidados. Afortunadamente en el caso andino, los artesanos que fueron testigos de los acontecimientos, o que conocían bien su historia, dejaron un legado de imágenes en las que se aprecian individuos y atributos o acciones que remiten a actos que se realizaron hace más de mil años, durante el Horizonte Medio (750 a 800-1000 d. de C.).[1] Los procesos de integración política de varias etnias y entidades culturales suelen describirse en la literatura del tema bajo el nombre del hipotético Imperio Huari, correspondiente al área y tiempo de la difusión de la cultura de este nombre. El centro de esta cultura se hallaba en la región de Ayacucho, en el Perú, y es posible que su capital estuviera ubicada en el asentamiento urbano de Wari.[2] Sus orígenes ancestrales se remontan a los siglos en que floreció la antigua cultura Huarpa del Periodo Intermedio Temprano (0-650 o 750 d. de C.).[3] La integración de diversas poblaciones bajo el mando del poder imperial y a lo largo del territorio del Perú se ha fundamentado en el estudio comparativo de la arquitectura pública y de la imaginería religiosa.[4] Esta última, originaria del sur del Perú, del norte de Chile y del altiplano, se denomina aquí Serie Iconográfica del Sur Andino (SISA; siglas en inglés: SAIS).[5] El arte huari representa iconos que conforman el repertorio de esta serie, y en particular a dioses antropomorfos y zoomorfos que ostentan báculos de mando, con atributos sobrenaturales como dientes caninos superiores e inferiores sobresalientes, ojos en forma de media luna y alas. La arquitectura huari considerada imperial se caracteriza por una traza rigurosamente planificada en la que recintos cuadrados y rectangulares conforman una compleja y variada red reticular. Por lo general, esta se compone de un gran recinto rectangular con habitaciones largas y estrechas en los cuatro lados, con puertas que dan a un patio interior. Por ende se habla de un «patrón arquitectónico celular ortogonal» como la característica destacable de las construcciones atribuidas al poder imperial. Los sitios con este diseño planimétrico se ubican en la sierra norte del Perú (Honcopampa, Viracochapampa y Kolkitún),[6] en la sierra sur (Huaro, Pikillaqta y Jincamocco),[7] en la costa sur (Pataraya),[8] en la lejana costa sur (Sonay y Cerro Baúl),[9] así como en Wari y otros lugares próximos a esta capital (Conchopata,[10] Jargampata[11] y Azángaro[12]) (véase p. 153, Fig. 2).

Las expresiones del arte y la arquitectura huari se sobreponen en las secuencias cronológicas locales a las tradiciones culturales autóctonas, lo que sugiere que variadas poblaciones centroandinas fueron sometidas y dominadas por medio de la conquista. La amplitud territorial y la diversidad cultural, y por ende étnica, implican la existencia de complejas estrategias políticas y no menos complejas instituciones del gobierno central que debe poseer un estado territorial. Sin embargo, no hay dos asentamientos idénticos ni tampoco dos imágenes idénticas (Fig. 2).[13] Esta diversidad puede indicar una variedad de instrumentos políticos empleados, incluyendo el adoctrinamiento religioso, que se adecuaban a las circunstancias locales e implicaban amplios márgenes de autonomía.[14]

Los criterios formales comunes y coherentes para definir el patrón celular ortogonal de la arquitectura fueron útiles para reconstruir la secuencia de las hipotéticas conquistas y del desarrollo del estado. Sin

◄ Fig. 1. Rostro de cántaro cara-gollete que representa al Agente 102. El personaje presenta una banda de chevrones sobre la frente, evidencias de un flequillo y patillas negras, así como bigote y perilla redondeadas, y lagrimales con motivos zoomorfos en su interior. Museo Histórico Regional Ayacucho «Hipólito Unanue», Ayacucho.

► Fig. 2. La iconografía huari enfatizaba la representación de personajes humanos, con rasgos muy específicos que podrían contener la clave de su identidad. Museo Histórico Regional Ayacucho «Hipólito Unanue», Ayacucho.

embargo, en la actual etapa de investigación se requiere de instrumentos de análisis descriptivos más finos para reconocer las diferencias formales y funcionales en la serie de edificaciones que solían definirse como las expresiones de la arquitectura administrativa del imperio. Por ejemplo, William Isbell sostuvo recientemente –a propósito de sus trabajos en Wari y Conchopata– que las «grandes casas ... original aporte a una nueva organización arquitectónica y social de la ciudad y del estado» podían interpretarse como complejos palaciegos.[15] Asimismo, señaló que en esos complejos posiblemente se realizaban actividades festivas y de culto de los ancestros. De esta hipótesis se desprende un postulado metodológico. El análisis debería por un lado precisar las relaciones jerárquicas entre los usuarios de distintos ambientes y edificios con diseño planificado, y por el otro, brindar premisas para reconstruir tentativamente las relaciones de parentesco entre los grupos de residentes y visitantes. Por ende, para Isbell y también para nosotros, es tiempo de estudiar las «identidades individuales» de los productores y los usuarios de los artefactos figurativos y las construcciones.

Determinar la identidad de los individuos en un contexto prehistórico ha sido, desde hace mucho tiempo, uno de los objetivos de la arqueología. Así, James Hill y Joel Gunn[16] empezaron a desarrollar métodos, técnicas y teorías para estudiar las variaciones de estilo en la representación de los individuos dentro de un grupo. Por ejemplo, al analizar los detalles artísticos, Charles Redman[17] sugirió que los rasgos secundarios de diseño, las particularidades de asociación y combinación de elementos, y los finos detalles formales podrían denotar lo individual con la misma precisión en el campo de estudios de la cerámica prehistórica y en el campo del arte figurativo, donde este método se emplea con éxito. Un análisis estilístico de ese tipo puede fijar la identidad por medio de aspectos particulares objetivamente observables dentro de una base de datos referida a un lugar y época específicos. No obstante, si bien un individuo por lo general aplica un repertorio definido de técnicas, está libre de elegir o abandonar en cualquier momento una de ellas,[18] y de ese modo, desaparecer del registro o aparecer como un individuo distinto. Por tanto, ¿es posible establecer con precisión quiénes fueron los individuos que produjeron la cultura material en diferentes lugares y épocas?

Desde la perspectiva del análisis estilístico de los elementos de diseño, diríamos probablemente que no, a menos que la identidad sea observada como un fenómeno inmutable o que solo cambie ligeramente. Por ejemplo, Donna McClelland[19] ha desarrollado una notable base de datos sobre los dibujos de trazo fino y ha establecido varias identidades de «pintores» moche basadas en la repetición de detalles únicos. Una forma similar de identificación se observa en el caso de los retratos, como en el análisis de los huacos retrato de Moche realizado por Christopher Donnan,[20] los cuales mostraban al mismo individuo en distintas épocas, sistemáticamente representado con una cicatriz en el labio. Este enfoque que determina la identidad en función de la recurrencia de ciertos detalles de diseño nos informa sobre «quién» era el individuo, pero las teorías de la identidad también requieren que se intente abordar las preguntas de cómo y por qué fueron creados esos elementos.

Algunos enfoques teóricos sobre el tema de la identidad sugieren que un individuo cambia al elegir interactuar con los demás y participar como miembro de un grupo. El cambio puede darse en un contexto de restricciones sociales, no obstante el individuo sigue manteniendo cualidades que lo diferencian de otros.[21] La premisa metodológica en la que se asume que la creación de identidad es un proceso dinámico en el que interactúan varios individuos está comprendida en el concepto de «agencia» (*agency*).[22] Desde esta perspectiva de estudio, el investigador intenta caracterizar y comprender las estructuras y estrategias sociales compartidas mediante el análisis de las actuaciones individuales.[23] La agencia puede ser observada en la elección de cierto tipo de indumentaria o en la manifestación de los gestos y las actuaciones productivas y rituales perceptibles en la cultura material. Así, las imágenes con representaciones narrativas se constituyen en la fuente privilegiada para el estudio de la agencia social huari, puesto que se reflejan en ellas las relaciones entre los individuos y grupos, siendo posible, por ejemplo, asignarles los rasgos de identidad que corresponden a los papeles políticos del líder, el enemigo o el aliado.

Definiendo las identidades

En los estudios que hemos realizado sobre los pueblos del Horizonte Medio,[24] el término 'agente' seguido de un número es usado para distinguir la identidad individual y asimismo recordar que el estudio de la iconografía puede hacerse desde la perspectiva epistemológica de la agencia social.[25] La identidad es determinada por elementos de diseño tales como túnicas, tocados, sacos, capas, taparrabos, así como por los accesorios y la decoración facial (Fig. 3). Los accesorios incluyen armas, bastones, tazones, cabezas cercenadas, collares, plantas y animales. Asimismo, los tatuajes pueden ser tomados en cuenta.

◄ Fig. 3. Dibujo de los Agentes 100 y 101 tal como aparecen en una túnica. Las cabezas se encuentran agrupadas en hileras y están separadas por mariposas. (Redibujado de Lavalle y Lang, 1988: 195). Dibujo Leonidas Marín (Autoría).

▲ Fig. 4. Túnica corta huari con diseños de animales pintados. © Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection, Washington, DC.

La representación de los agentes es más frecuente en las vasijas cara-gollete, las cuales presentan rostros humanos en el área comprendida entre el cuello y el borde. Además de la cara en el gollete, el cántaro también puede representar el cuerpo y los hombros cubiertos de un vestido decorado. Los alfareros de Huarpa hicieron vasijas cara-gollete que representaban efigies de individuos con una identidad comunitaria determinada, lo que se advierte –entre otros– en las líneas verticales negras, así como en otros diseños más complejos pintados sobre sus rostros.[26] En la alfarería de la fase tardía de Huarpa, los nuevos pigmentos y los diseños curvilíneos revelan una interacción con el pueblo nasca que, en los siglos anteriores, produjo una cerámica notable. Sin embargo, es más probable que las vasijas cara-gollete de la fase temprana de Huari se desarrollaran a partir de los antecedentes huarpa, ya que ambas culturas comparten características como el cuello cilíndrico y una superficie ligeramente modelada para mostrar los rasgos faciales. Esta característica contrasta con las formas de las vasijas cara-gollete de Nasca y sus cuellos redondos en forma de cabezas.

En términos cronológicos este estudio abarca la serie de imágenes de las cuales las más antiguas –correspondientes al Agente 102– (Fig. 1) provienen de Wari, de la fase temprana de la Época 1 del Horizonte Medio. Los demás tipos de agentes se remontan a la fase tardía de la Época 1 y la Época 2. No se han tomado en cuenta las imágenes de las Épocas 3 y 4 del Horizonte Medio en vista de que estas se ubican en el contexto posterior al ocaso del Imperio Huari.

El Agente 102: Las vasijas cara-gollete en las que aparece este individuo presentan un reborde con trazos multicolores en forma de «V». El diseño de este reborde surgió en el arte cerámico de la cultura Huarpa para delimitar áreas de la superficie de una vasija. En aquellas con la imagen del Agente 102, es más probable que el diseño aluda a una identidad ancestral del personaje, lo que se refleja en el uso de una vincha con líneas en forma de «V». Las vasijas tienen dos tamaños: normal (entre 30 y 50 centímetros) y extragrande (más de un metro), como se ha corroborado en las veintisiete

franjas extragrandes halladas en el año 2000 en Conchopata,[29] que fueron partidas en pedazos y enterradas, aparentemente como una ofrenda ritual. La marca de identidad de mayor recurrencia aparece en las mejillas de la figura y es un rectángulo dividido en tres o más franjas multicolores; algunas piezas incluyen líneas onduladas en las franjas. Conocido como el «rectángulo suspendido»,[30] este motivo fue pintado en la superficie interior de los cuencos abiertos de paredes rectas,[31] desde la abertura hasta la base. Otros rasgos faciales incluyen un cerquillo y patillas de pelo negro. En 1977, Dorothy Menzel descubrió y examinó otra ofrenda de vasijas fragmentadas y enterradas en las que estaba representado el Agente 102 y las asignó a la Época 1B.[32] En este caso, los motivos zoomorfos reemplazan a los rectángulos suspendidos y algunos rostros tienen un pequeño bigote y perillas redondeadas; otros tienen solo bigote y barba, o la cara completamente despejada.[33] Todos los fragmentos de los rebordes presentan el motivo de la vincha con líneas en forma de «V».

Los hombros aparecen cubiertos por una túnica que presenta íconos de animales jorobados -probablemente felinos-, los cuales forman dos grandes parejas que se duplican o varias figuras pequeñas. Julio C. Tello[34] consideró que la combinación de una figura central antropomorfa con figuras de felinos de perfil a los costados -guardianes o custodios- fue un tema común en el norte del Perú, con un área de difusión que se extendía hasta Cajamarquilla en la costa central (valle del Rímac). No obstante, un análisis comparativo reciente de la iconografía de estas vasijas[35] ha revelado la recurrencia del motivo similar de animales jorobados en unas túnicas cortas de la costa sur, las cuales solo cubrían los hombros y la parte superior del torso de los usuarios,[36] y en otros textiles costeños, incluyendo bolsas,[37] con motivos que datan de la Época 1B del Horizonte Medio (Fig. 4).[38]

El detalle más notable que decora el cuerpo de las vasijas cara-gollete arriba mencionadas es un diseño perteneciente al corpus iconográfico de la SISA, donde una figura frontal sostiene un bastón largo en cada mano, estando parada sobre un podio escalonado. Este ícono es denominado en la literatura del tema como el «dios de los báculos» (Fig. 5). El rasgo más recurrente de este tipo de ícono es un «nimbo con rayos» que puede reducirse a una corona con plumas. Las plumas-rayos del halo están fijadas en una banda que circunda el rostro, en la que usualmente hay dibujos entrelazados en forma de «L». Los rayos terminan en cabezas zoomorfas y elementos geométricos. En este ejemplo, el dios de los báculos está flanqueado por hileras de personajes sobrenaturales de perfil que aparentemente corren o se arrodillan ante él, y a los cuales identificaremos como los «dioses de perfil». Estas figuras son demasiado estilizadas

◄ Fig. 5. Una de las versiones del llamado «Señor de los Báculos» en una vasija ceremonial huari. En este caso, el personaje aparece en la parte del gran cántaro cara gollete que corresponde a las vestimentas de un gran señor. Museo Histórico Regional de Ayacucho «Hipólito Unanue», Ayacucho.

▼ Fig. 6. El Agente 101 representado en un pequeño cántaro de tres caras. Nótese las dos X rojas que decoran sus lagrimales. Laboratorio de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

para asociarlas de manera directa con otros íconos de la SISA. A diferencia del motivo de «animales jorobados custodios» que se aprecia en las túnicas cortas, otro tema andino muy conocido al que también se ha referido Tello,[39] a saber, el dios supremo que aparece en una posición central, con figuras de perfil de sus subordinados a los lados como en la Portada del Sol, no se ha encontrado aún en la decoración de una prenda textil proveniente de la costa del Perú. Es probable, por lo tanto, que las vasijas efigie de la categoría Agente 102 representen conceptos demasiado ajenos a esa zona como para ser reproducidos en la decoración de la indumentaria. Con mayor probabilidad, se trata de representaciones narrativas -quizá plasmadas en tapices- que atraviesan el sur del Perú y que provienen de Chile y el altiplano.

Poco después de la aparición del Agente 102, los habitantes de Wari adoptaron una nueva religión, ya que hicieron muchas urnas extragrandes, las que pintaron con motivos registrados en el corpus de la SISA, guardando sumo cuidado con los detalles iconográficos. En 1942, en Conchopata, Tello recuperó varios fragmentos de esas urnas que aparentemente procedían de otro entierro ritual.[40] Había elaboradas imágenes pintadas sobre una franja ancha, la misma que rodeaba la parte superior de la superficie externa de las piezas. Las imágenes incluían a otros dioses de los báculos y varios dioses de perfil que aparecían como cabezas sin cuerpo o posando de cuerpo entero mientras caminaban, corrían (o se arrodillaban) y volaban.[41] Ellas datan del final de la Época 1.[42] Vamos a describir las categorías de los Agentes 101, 110, 132 y 140, los cuales estaban pintados en unos cuantos fragmentos de esas grandes urnas junto con dioses de los báculos que llevan túnicas, con o sin cinturones, y con dioses de perfil zoomorfos. Nos referiremos a estas vasijas como las «urnas Tello».

El Agente 101: Este agente posee dos rasgos que lo identifican: un trazo facial de una o dos rayas verticales en forma de «X» sobre la mejilla y un tocado de cuatro puntas con borlas.[43] El número de las X varía y estas pueden aparecer sobre la frente (Fig. 6).[44] Las borlas no aparecen en dos vasijas con efigie del tipo Agente 101 que datan de la Época 2,[45] quizás por pequeños cambios formales que suelen ocurrir con el tiempo. Los tocados de cuatro puntas están considerados como parte del atuendo de la élite por su calidad y por la complejidad tecnológica que implica su confección. Dichos tocados se encuentran tanto en la región de Huari como en la de Tiahuanaco.[46] En una de las urnas Tello, el Agente 101 parece asistir al dios de los báculos y sostiene un espejo en una mano,[47] un hacha en la otra, y lleva un taparrabo con un cinturón con un diseño en zigzag de motivos triangulares de rostros humanos de perfil. En otra urna de Conchopata,[48] el Agente 101 viste una túnica y un tocado de cuatro puntas con borlas, con un diseño similar en zigzag que se conoce como motivos de «rostro/greca» (Fig. 7).[49] La greca es un motivo geométrico incrustado en franjas o campos rectangulares donde, por lo general, se combina un

◄ Fig. 7. Motivo de rostro/greca que decoraba las túnicas vestidas por el Agente 101. Museo Amano, Lima.

▲ Fig. 8. Detalle de una túnica que representa a un personaje sobrenatural de perfil, también típico del Agente 101. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum. Sección técnica: EM-Am Archäologie. Foto Claudia Obrocki 24.06.2010.

elemento escalonado con otro de voluta (ya sea curvo o angular, a menudo el motivo es repetido con volutas entrelazadas) . El Agente 101 también está representado en los fragmentos de la Época 2 del entorno de Huari. Una vasija cara-gollete de ese periodo viste una túnica con un ser sobrenatural de perfil -*profile creature*- un diseño muy particular, estudiado por Susan Bergh (Fig. 8). Este motivo forma parte de la decoración de las túnicas similares a las precedentes y descubiertas en las cuevas de Huanca Sancos, en Trancas, Ancón, y Locari. La túnica de Locari fue hallada como parte de un entierro con cerámica de estilo Huari de la Época 1B. El diseño que figura en las túnicas también se encuentra en la cerámica de Conchopata. Estas representaciones pueden indicar que esas túnicas y el Agente 101 existieron tanto en la Época 1 como en la Época 2.

El Agente 110: Este agente lleva un tocado en forma de cuenco invertido, posiblemente coronado con plumas, y asegurado por una vincha. En una de las urnas Tello está representado como un cautivo y viste un taparrabo. En una vasija-efigie de Wari (Fig. 9) usa una túnica con motivos de greca: cada una de estas tiene un patrón en forma de «S», con elementos escalonados y triángulos incrustados en las esquinas, que difiere sustancialmente de motivos emparentados de tipo rostro/greca, o greca/greca. Menzel considera que este motivo es una innovación del estilo Chakipampa de la Época 1B, el mismo que prosigue en la Época 2 con un estilo menos elaborado como el de Viñaque. Así, es posible que el Agente 110 existiera hacia el final de la Época 1 y quizá en la Época 2.

El Agente 132: El tocado de este agente es una capucha negra con una franja - por lo general roja- con puntos -usualmente blancos - que enmarca su rostro bajo una ala de color negro en forma de «U» invertida. En una de las urnas Tello, este agente está representado como cautivo de un dios de perfil. Lleva un taparrabo y un cinturón con dos diseños. Su mejilla está pintada con una raya blanca con dos elementos añadidos en forma de ganchos. En otra urna del estilo Conchopata su rostro está limpio. Probablemente existió al final de la Época 1 y tal vez en la Época 2.

El Agente 140: Este agente usa un tocado negro y redondo con puntos rojos, o una vincha con elementos en forma de rombo y dos plumas adosadas atrás mediante un ostentoso medallón. También lleva orejeras, collar, cinturón, taparrabo y tobilleras. Los ejemplos de este rostro varían desde aquellos que incluyen una franja blanca en forma de «T» hasta otros que exhiben el trazo de una línea blanca dentada y contorneada de negro entre la frente y el final de la mejilla. El cinturón con diversos elementos aparece en la figura de uno de los dioses de los báculos con cinto. En otra representación de una deidad de los báculos sin cinturón aparecen en cambio los cuadrados divididos en forma diagonal. La presencia de este agente se limita a las urnas Tello y a su condición de cautivo de los dioses de los báculos.

Varios de los agentes registrados en nuestra base de datos se conocen por una sola representación, que no cuenta con paralelos en el corpus iconográfico huari, y por tanto debemos limitarnos al análisis de aquellos personajes que cuentan con una documentación más amplia: los Agentes 100, 103, 108, 117, 104, 147 y 111.

El Agente 100: Una gran X divide un lado del rostro de este agente en un caso, mientras que otro presenta una cuadrícula con motivos de greca escalonada (Fig. 11). En la fase tardía de la Época 1B fue representado en muchas vasijas-efigie de estilo Robles Moqo que proceden de la región de Nasca (Fig. 10), en una vasija con efigie de estilo Nievería del valle del Rímac, y como un guerrero con arco, flechas y tocado en otras urnas de Conchopata. Usa un tocado cilíndrico con una vincha que incluye elementos romboidales debajo de una franja de grecas bicolores en forma de S que terminan en zigzag antes que en escalonados o volutas. También viste una túnica multicolor teñida por amarres y un diseño simple tratado con casillas que contienen uno o dos círculos. Los textiles con diseño similar pueden datar de la Época 1B. En contraste, dos vasijas efigie de la Época 2 muestran una túnica con un diseño más complejo que incluía círculos multicolores hechos con teñido por amarres, así como una túnica con motivos de rostro/greca. En estas vasijas, el agente lleva un tocado de cuatro puntas, aparentemente para cambiar su atuendo e identificarse como miembro de la élite huari. Otras representaciones de la Época 2 provienen de Wilkawain, Jincamocco, y Azángaro.

Los Agentes 103, 108 y 117: Los rasgos más destacados del tocado negro del Agente 103 son las franjas de rectángulos blancos, con uno o dos puntos en cada una de ellas, que enmarcan su rostro. Su túnica también está decorada a menudo con diseños rectangulares similares. El rostro está dividido en dos o cuatro cuadrantes que alternan el color rojo con el azul o el negro. En la Época 2, este agente aparece representado en una túnica de Chimu Cápac con el Agente 108. Este último lleva un tocado simple con una vincha llana y su rostro está dividido horizontalmente en dos colores por una línea almenada. El Agente 103 figura en otras vasijas de la Época 2 como las tazas de estilo Viñaque que provienen de Wari, Huancayo, y San José de Moro (Fig. 12), al igual que en un vaso de estilo Pachacámac. En ambos casos el Agente 103 está emparejado con el Agente 117. El tocado de este último consiste en una vincha con un diseño en zigzag, coronada por una franja de cuadrados blancos y negros que se extiende hasta cubrir la parte trasera de la cabeza. La mitad inferior de su rostro está adornada con dos hileras de elementos que se asemejan a ganchos. Estos agentes pueden haber existido en la fase tardía de la Época 1 y, con certeza, en la Época 2 (Fig. 13).

Los Agentes 104 y 147: Como sucede con el Agente 132, estos presentan un tocado negro similar que parece una capucha, con una cara rayada o calavera encima de la frente. El Agente 104 aparece como un guerrero que sostiene un escudo con un motivo a

▲ Fig. 9. Pequeña vasija cuello-efigie que representa al Agente 110. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 10. Cántaro de estilo Robles Moqo que representa al Agente 100. Nótese la decoración de su túnica a modo de damero, con círculos que parecen imitar la técnica del teñido. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 11. Cántaro cuello efigie que representa al Agente 100. La posición de sus manos parece insinuar que sostenía algo, tal vez armas, como en los casos registrados en la costa central. Museo Amano, Lima.

rayas doble y simétrico (Fig. 14)$_{m}$. En una vasija-efigie de estilo Atarco de la época 2A, proveniente de la región de Nazca-Ica, el Agente 104 figura de pie en un bote de caña y sostiene un escudo que presenta la posible imagen de un dios$_{m}$. El Agente 147 lleva un tocado negro similar, aunque con mechones de pelo adosados a la parte superior. Este agente aparece en varias piezas duplicadas de estilo Atarco de la Época 2A$_{m}$ - unas vasijas de boca ancha - junto con otros agentes (105 y 107), los cuales aún no han sido bien documentados y, en consecuencia, no son descritos aquí (Fig. 15)$_{m}$. En tanto han sido catalogados, los Agentes 132, 104 y 147 están estrechamente relacionados, pero parecen referirse a individuos dotados de identidades específicas.

El Agente 112: Representado de manera incompleta en los fragmentos de urnas de

Conchopata, este agente ha sido descrito como un guerrero que sostiene un hacha o un posible cuchillo largo en una mano y un escudo redondo en la otra. Sobre su pecho se observa una cabeza sin cuerpo (aparentemente una cabeza cercenada). Su tocado es cónico y se prolonga en forma semejante a la de unos cuernos. Parece que su túnica fue hecha con una piel animal -probablemente de un felino- y la banda del textil muestra unas líneas verticales en forma de «V». Asimismo, es posible que haya un felino en su espalda$_{m}$. Este agente debió de existir entre la fase tardía de la Época I y la Época 2.

La personalidad iconográfica de los agentes y su actuación

Dada la antigüedad y la alta calidad de los vasos cara-gollete de la Época 1, es bastante probable que los individuos de la categoría Agente 102 hayan alcanzado una posición elevada en la jerarquía de la elite huari. Los fuertes nexos iconográficos y estilísticos con las imágenes comprendidas en la Serie Iconográfica del Sur Andino (SISA) sugieren que tuvieron responsabilidad en la introducción o en la práctica de un nuevo culto. La decoración figurativa de las urnas Tello, del «tapiz de los cautivos»$_{m}$ y del «tapiz Ica»$_{m}$ narra las relaciones entre los dioses y los hombres, y ayuda a precisar las características de este culto. Como ocurre no solo con las fuentes iconográficas, la interpretación depende de la manera como se identifique a los personajes, sus atributos y sus actuaciones, y de la capacidad del investigador de controlar las ideas preconcebidas.

Los dioses de perfil que sostienen hachas y cabezas cercenadas$_{m}$ representan íconos que Luis Valcárcel$_{m}$ definió como «sacrificadores», los cuales son tan comunes como el motivo de dioses de los báculos, aunque raramente aparecen juntos, tal como están representados en las urnas Tello. En estas urnas, los Agentes 110 y 132 figuran como cautivos de esos dioses sacrificadores y, por consiguiente, serán inmolados presumiblemente en honor del dios de los báculos. Esta interpretación se basa en la suposición de que cada urna, aunque estuviera bastante fragmentada e incompleta, representaba a un dios de los báculos flanqueado por varios dioses sacrificadores, lo que se desprendería de un hipotético modelo interpretativo en el que se asigna el rango superior al personaje frontal y el inferior a los que están de perfil$_{m}$. Una nueva reconstrucción se aleja significativamente de esta interpretación de roles jerárquicamente diferenciados de acuerdo con la pose y la ubicación del personaje. Según los resultados del análisis de las urnas fragmentadas encontradas en Conchopata por Tello en 1942, existe por lo menos una docena de imágenes del dios de los báculos, tanto con cinturón como sin él. Estos dos tipos nunca figuran juntos en la misma urna. En cambio, cada uno de ellos aparece emparejado con un dios de perfil (Figs. 16a, b)$_{m}$. Estas parejas se repiten tal vez seis o siete veces en cada urna, en sectores delimitados por una franja vertical con motivos de rostro/greca$_{m}$. Los dioses de perfil se dirigen hacia el dios de los báculos con cinturón y dan la espalda al que carece de cinturón. En el primer caso sujetan a un cautivo - un Agente 110 o 132 - y, en el segundo, una cabeza seccionada. Hay una sección con el dios de los bastones con cinturón en la que se representa el cuerpo entero de un Agente 101. Los dioses de perfil que están con el dios de los báculos sin cinturón llevan una corona con el símbolo del árbol *Anadenanthera colubrina*$_{m}$. Según estas reconstrucciones, la representación repetida en parejas de dos dioses distintos implica una dualidad de poder y no necesariamente una jerarquía en la autoridad. En las imágenes del dios de los báculos sin cinturón se aprecia claramente una decapitación como parte de su sacrificio. Las recurrencias asociativas arriba mencionadas - los dioses de perfil manteniendo cautivos a los Agentes 110 y 132,

◄ Fig. 12. Motivos decorativos de una vasija procedente de San José de Moro, valle de Jequetepeque. Las cabezas de perfil corresponden a los Agentes 103 y 107 (modificado de Castillo, 2001: Fig. 14).

◄ Fig. 13. Tazón de la época Horizonte Medio II (Ward, donde destaca el Agente 103. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.

► Fig. 14. El Agente 104 presenta un tocado que se relaciona más con la iconografía nasca que con la huari; usualmente es un guerrero que porta un escudo. En esta vasija proveniente de Atajiita, sentene de los cabellos a un prisionero. Sección Civil Enrico Poli Bianchi, Lima, Perú.

y en cambio ambos dioses de los báculos sujetan al Agente 140 - sugieren que se trata de figuras extraídas de episodios diversos de una secuencia narrativa de sacrificio por decapitación a cargo de unas deidades en presencia de otras. Por ende, antes que 'sacrificador', debería emplearse el término 'decapitador' para identificar las acciones de estas divinidades de perfil.

El «tapiz de los cautivos» proporciona argumentos de peso adicionales a favor de la interpretación que se acaba de presentar, y en contra de la reconstrucción de Valcárcel, en la que se atribuye mayor jerarquía a la deidad de báculos que a los dioses de perfil (Fig. 17). Este textil representa a un dios de los báculos anade, asociado a otro dios de perfil, libre, y a cuatro cautivos (Agentes 110, 104, 147 y 140$_{m}$), y se considera que data de la Época 2$_{m}$. Dos preguntas sin respuestas claras se imponen: ¿Por que se ha incluido a un dios de los báculos anade en un escena de sacrificio a pesar de que debió ser considerado inmortal? ¿En honor de quiénes serían sacrificados los humanos cautivos?

El «tapiz Ica» presenta a dos grupos opuestos de agentes, algunos de cuerpo entero y otros como cabezas sin cuerpo. Dos figuras opuestas de cuerpo entero, los Agentes 100 y 101, no empuñan armas y son sostenidos, del extremo de sus cabezas, por unos dominantes dioses de perfil con apariencia ornitomorfa (solo se conserva la garra de uno de ellos). Dada la ausencia de armas y como las lenguas no cuelgan fuera de las bocas, las cabezas no parecen corresponder a víctimas decapitadas sino a personajes vivos representados en esta particular convención. La simetría de la representación insinúa otra relación dual aparentemente vinculada con las relaciones del poder. Así, los Agentes 102, 103 y 112 se encuentran al lado del Agente 100, y el Agente 106 se relaciona con el Agente 101. Aunque se trata solo de un fragmento, el tapiz muestra

una interesante pregunta: ¿Por qué dos dioses de perfil, con rasgos corporales de ave, controlan la acuña?

Tal vez los relatos etnohistóricos y las crónicas que se refieren a la religión inca puedan ayudar a entender algunos contenidos narrativos de estas imágenes, a pesar de que las creencias y los rituales cusqueños son de fecha relativamente reciente en comparación con los huari, posiblemente posteriores a las reformas políticas y religiosas de Pachacuti.[96] Sabine MacCormack ha señalado que «el poder persuasivo de la religión inca residía no tanto en su prestigio imperial como en el hecho de que este convergía con las tradiciones religiosas andinas largamente arraigadas».[97] En este contexto sería quizás preferible recurrir a los registros etnohistóricos de Huarochirí en torno a los mitos regionales, no incas, compartidos por las poblaciones del valle al este de Pachacámac, en relativa proximidad de Wari y dentro de su área de influencia directa.

El dios principal de Huarochirí, Paria Caca, identificado desde su nacimiento con una montaña, descendió a los valles para salvar a los habitantes de las tierras bajas del otro dios de montaña, el cruel Huallallo, una deidad caníbal. Paria Caca «atacó al antiguo dios caníbal y provocó un combate crucial entre las lluvias torrenciales y el fuego volcánico ... sumió a los Yauca bajo la autoridad de su propio pueblo, expulsando a muchos de ellos, reorganizando sus tierras, creando un régimen de culto en el que participarían tanto vencedores como vencidos».[98] Los conflictos se resolvieron cuando Paria Caca se convirtió en hermano de Chaupi Ñamca, la suprema deidad femenina de la zona baja del Rímac y mujer de Pacha Camac, la principal deidad masculina de la costa central. Frank Salomon ha plantead una clara premisa cultural que sostiene que la alegoría mítica andina se apoya a menudo en un proceso de orden familiar que «pasa de una diferencia simple (por ejemplo, la yuxtaposición de dioses antagonistas y ajenos entre ellos) a una diferencia complementaria (por ejemplo, cuando se reformula la yuxtaposición, de modo que los dioses se convierten en esposos o hermanos que encarnan principios ecológicos opuestos)».[99] En consecuencia, «aunque la mitología de Huarochirí se centra, en lo que concierne al género, en una complementariedad idealizada, al mismo tiempo pone énfasis en un modelo de sociedad conflictiva».[100] Además, Salomon[101] admite que el mito de Huarochirí es una posible alegoría del antiguo enfrentamiento (y su resolución) entre los «invasores» de la sierra y los «aborígenes» agricultores de las tierras bajas. La expansión de los huari, desde su capital en la sierra hacia los territorios de la costa, parece haber sido similar, lo que puede significar que este mito alude a sucesos reales. Quizá los nombres de esos seres míticos sobrenaturales fueron alguna vez los nombres verdaderos de ciertos individuos. Volviendo al tema de la iconografía huari, que el Agente 110 figure como prisionero tanto en las urnas Tello como en el tapiz de los cautivos, y que el Agente 101 no aparezca como cautivo en dichas urnas y en el tapiz Ica, es una evidencia de que los artesanos de la sierra y de la costa tuvieron en común una historia de sociedades en permanente conflicto. Las historias de estos conflictos se representaban bajo la forma de enfrentamiento, captura y sacrificio míticos, en los que participan personajes reales a manera de héroes como los protagonistas humanos de las narraciones de Huarochirí. El hecho de que se encuentren los mismos agentes en objetos de cerámica y tela, producidos y usados en diferentes y distantes lugares, no debe ser entonces interpretado exclusivamente como el resultado de una mera imitación pasiva o como la apropiación de diseños artísticos ajenos.

¿Las imágenes de seres sobrenaturales huari pueden relacionarse metafóricamente con la identidad de diferentes individuos o grupos realmente existentes en el pasado? La respuesta a esta pregunta podría ser positiva. Según las características de las urnas Tello, el tapiz de los cautivos y el tapiz Ica, la metáfora visual del dios de los báculos podría remitir a las creencias compartidas por el grupo de Agentes 101 - 104, 108, 110, 132 y 147 y, los dioses de perfil, a la identidad religiosa de un grupo de Agentes 100, 102, 103, 112 y 140. El procedimiento que detallamos a continuación puede servir para medir la coherencia en las asociaciones recurrentes y por este medio se contrastaría la hipótesis planteada. Si en las representaciones de los agentes que aparecen siempre uno al lado del otro no hay armas ni otros indicios de enfrentamiento entre ellos, que conduzcan a la captura o a la muerte, entonces resulta muy probable que se trate de aliados. Asimismo, las siglas DB y DP ayudarán a recordar la asociación recurrente de un agente en particular con una deidad de báculos (DB) o de perfil (DP). El pequeño corpus de imágenes que se ha analizado con los criterios que acabamos de exponer estuvo constituido por ocho casos de decoraciones complejas de tasajas y textiles:

1) Una vasija cara-golleto en cuyo cuerpo están representados tres cabezas correspondientes a los Agentes DB 101 (Fig. 6) y 132 (Fig. 18), así como plantas. No hay señales de conflicto.[102]

2) Un tapiz que muestra varias cabezas pero no los cuerpos de los Agentes DB 101 y 104, donde no hay elementos iconográficos que insinúen el conflicto (Fig. 19).[103]

3) Un *kero* de oro que representa la situación de violencia y por ende un conflicto, dado que dos Agentes DB 104 están retenidos como cautivos por un dios victorioso que posa de frente y sostiene un hacha, aunque no lleva ni la corona de rayos ni los bastones (lo que constituye otra versión de la divinidad de perfil).[104]

4) Una túnica que representa al Agente DB 104 y a otros dos agentes con un combativo dios de perfil que viste una túnica con cinto, sostiene un hacha y también a un agente cautivo que a su vez empuña un hacha.[105] El Agente 104 y otro son representados en sentido inverso, sin armas y dentro de una franja serpenteante, lo que parece aludir a un entierro (Fig. 21).

5) Una urna fragmentada de Conchopata en la que el Agente DB 101 (Fig. 20a) y el Agente DP 112 (Fig. 20b) están en pugna y blanden sus armas de combate.[106] Idéntica del Agente DP 112 hay una cabeza sin cuerpo del Agente DB 132,[107] basándonos en la simetría de la composición que rige en esta representación del conflicto, consideramos que el Agente DB 132 es una víctima, representada bajo la forma de una cabeza cercenada, y que el vencedor y ministro oficiante del sacrificio es el Agente DP 112.

6) Una túnica con bandas verticales y paneles donde se representan, de manera alternada, las cabezas sin cuerpo de los Agentes DP 108 y 103, así como aves, sin evidencias de conflicto.[108]

7) Una túnica con bandas verticales y paneles que representan, de manera alternada, las cabezas sin cuerpo de los Agentes DP 100 y 100, y mariposas. No hay evidencias de conflicto (Fig. 3).[109]

8) Urnas de cerámica que muestran una hilera de cabezas de agentes cercenadas y con la

◄ Fig. 11. El Agente 147 también fue representado en el estilo Atarco, relacionado con la costa sur. En esta urna, se encuentra al lado derecho de un personaje en posición frontal y que sostiene dos báculos, identificado como el Agente 105. (Museo Regional de Ica «Adolfo Bermúdez Jiménez», Ica.

▼ Fig. 16. En una de las urnas encontradas por Julio C. Tello durante sus excavaciones en Conchopata, se puede apreciar la asociación entre los personajes frontales con sus báculos y los personajes de perfil.
a) Detalle de la fragmentaria cerámica de la urna.
b) Reconstrucción de la iconografía presentada en la urna (página siguiente).

► Fig. 17. Reconstrucción de la iconografía del llamado "Tapiz de los cautivos", que representa al personaje frontal dando de mazas y cetro en primer plano, aún rodeado de los personajes de perfil.

▼ Fig. 18. El Agente 132, representado en una vasija de tres rostros proveniente de Conchopata. En este pequeño cántaro también aparece el Agente 101. Laboratorio de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

▶ Fig. 19. Diseño de las cabezas de los Agentes 101 y 104 en un tupu huari, elaborado con algodón y fibra de camélido; 99,7 x 105,1 cm. Brooklyn Museum 53.147, Frank L. Babbott Fund, Nueva York.

lengua afuera, incluyendo a los Agentes 108 y 103, pero sin indicios de confrontación entre ambos (Fig. 22).[110]

Las investigaciones previas han sugerido que algunos cambios dramáticos ocurrieron entre

la Época 1 y la Época 2. Estos cambios se perciben en las secuencias estilísticas definidas a partir de los objetos con diseños figurativos,[111] los patrones de entierros en Anedo[112] y los patrones de asentamiento en el valle de Cajamarca.[113] Este conflicto podría verse reflejado también en la iconografía. El análisis comparativo de las ocho representaciones complejas expuesto arriba pone en evidencia una división consistente en dos grupos de agentes, uno relacionado con las deidades de báculos, y el otro asociado de manera recurrente con las divinidades de perfil. Cada grupo se compone de varios aliados y podría corresponder a una causa particular. Los contextos iconográficos sugieren que se trata de grupos enemigos, que suelen enfrentarse en combate y luego decapitar a los cautivos en una ceremonia de sacrificio. Siguiendo esta misma lógica de narración iconográfica, las imágenes del tapiz Ica podrían referirse a un conflicto resuelto a través de una negociación o tratado que implicaba la conversión religiosa del grupo de seguidores del dios de los báculos, puesto que en el lugar de esta deidad aparecen exclusivamente los dioses de perfil. Si el color variable del rostro del Agente 109 no indica que en realidad este tipo agrupa a distintos personajes con varios rasgos compartidos, habría que asumir que este integra a ambas alianzas. El caso del Agente 102 es también particular puesto que habría cambiado de bando en la Época 2, lo que quizás constituiría la alianza del grupo que este agente representa con otro foráneo respecto a los residentes de la capital Wari.

Observaciones finales

Menzel describió las posibles diferencias regionales en la iconografía huari, perceptibles en la preferencia por representar ciertos personajes sobrenaturales de perfil, con apariencia de felino, ave o híbrido-gnfo. Sugirió asimismo que estas diferencias se desprenderían de los esfuerzos locales por mantener una identidad independiente bajo el control de Huari.[114] El presente análisis coincide con el tenor de sus observaciones pero carece de evidencias suficientes para relacionar de manera firme a determinados agentes con ciertas regiones. Sin embargo, hay esperanzas de que en el futuro cercano se pueda trazar un mapa de procedencias y de probables identidades regionales.

▲ Fig. 20. Detalles de la urna de Conchopata en la que dos agentes aparecen con atributos de combate.
a) El Agente 101 lleva un escudo y un arma en las manos (reelaborado de Ochatoma y Cáceres, 2006: Fig. 8.8A).
b) El Agente 132 lleva un posible arco en una mano y una cabeza trofeo sobre el pecho (reelaborado de Ochatoma y Cáceres, 2002: Fig. 8.11 B).

▼ Fig. 21. En esta tunica, el Agente 104 aparece en compañía de otros personajes desarmados y muy cerca de un dios con atributos de guerrero. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum, Sección técnica, Dahlem Archäologie Peter Claudia Obrocki 14.06.2010.

▶ Fig. 22. Diseño de cabezas de perfil con las lenguas afuera en una urna de Conchopata. Sobre ellas se han planteado diversas hipótesis, identificándolas como retratos de gobernantes, personajes difuntos o representantes de distintas identidades. Destaca la presencia de los Agentes 103 y 108, en sus ocho. Museo Histórico Regional Ayacucho (Pequillo Urumaro, Ayacucho).

De manera coincidente con nuestra propuesta crítica acerca de la relación entre las deidades de báculos y las de perfil, Krzysztof Makowski[115] reevaluó las relaciones entre los tipos de personajes sobrenaturales característicos del corpus de la SISA y aquellos representados en la escultura de piedra de Tiahuanaco. El sugiere que la figura central de la Portada del Sol no representa a una sola deidad principal a la que están subordinadas jerárquicamente todas las figuras de perfil, sino que se trata de varias deidades de báculos que comparten la misma convención figurativa frontal. Considera asimismo posible que cada personaje sobrenatural corresponda a un linaje en particular del que fue fundador y protector mítico. En nuestra opinión, este papel corresponde a los agentes huari. En cambio, a las deidades les corresponde el papel de metáfora visual de una identidad religiosa que va más allá de un linaje en particular.

Como se ha indicado previamente, la vasija-efigie huari donde figura el Agente 110 repre-

senta una túnica con diseño con motivos de greca, el cual aparece en Tiwanaku[116] y en la cerámica figurativa huari.[117] Recientemente se ha descubierto un depósito de cerámica ceremonial rota ex profeso en la isla Patiti del lago Titicaca. Una de las vasijas de este conjunto muestra al Agente 132.[118] Ambos agentes, el 110 y el 132, están representados en las urnas Tello. Por primera vez en la historia de las investigaciones se tiene pruebas de que existían «intermediarios» que viajaban entre el altiplano y la capital Wari. En la vasija cara-gollete arriba mencionada, una de tres cabezas representadas corresponde a la imagen del Agente 132 asociado a una yuca, planta que es cultivada en las laderas orientales de los Andes. William Isbell y Martha Anders[119] han señalado que las rutas comerciales que iban desde Jargampata y Azángaro hasta la región de la ceja de selva podrían haber estado en uso durante el Horizonte Medio, por lo que no se puede descartar que la asociación iconográfica mencionada aluda a una incursión huari en esta zona. En cualquier caso, el análisis sistemático de la iconografía de los personajes humanos que hemos denominado agentes es muy prometedor en el campo de estudio sobre la dinámica social y política de la sociedad huari.

Paracas: Liderazgo social, memoria histórica y lo sagrado en la necrópolis de Wari Kayán

Ann Peters

Los grandes fardos funerarios elaborados para algunos de los individuos fallecidos y enterrados en la «Necrópolis de Wari Kayán» –tal como Tello bautizó al cementerio– constituyen su último repositorio funerario y a la vez una representación. En estas líneas discutiremos hasta qué grado y en qué sentido pueden ser considerados un retrato del individuo que conservaban dentro, o un icono que vinculaba a la comunidad viva con los poderes sagrados. Asimismo, nos preguntamos si las figuras humanizadas o aquellas de carácter más sobrenatural –representadas en los objetos encontrados en estos fardos– pueden también describirse como retratos o como iconos. Si bien tanto el fardo funerario cónico como la imaginería asociada difieren bastante de la interpretación de los rasgos individuales que asociamos con la tradición de los retratos occidentales, puede argüirse que desempeñan roles análogos al articular relaciones continuas entre los fallecidos y sus descendientes. A medida que cierta historia individual se distancia de la experiencia de la comunidad, esta se incluye en aquella de una figura ancestral, un ícono sagrado vinculado a las narraciones míticas, que continúa teniendo un rol de guía y protección.

Los retratos y la vida social después de la muerte

El arte de los retratos del área del Mediterráneo y de las tradiciones del Viejo Mundo surgió en contextos funerarios y otros posteriores a la muerte, ampliando la presencia del difunto en la vida de los vivos. Los ejemplos más antiguos incluyen los retratos modelados y pintados, caracterizando a los géneros de manera ideal, que rodeaban a los cuerpos embalsamados en los sarcófagos egipcios, así como los retratos esculpidos como estatuas de piedra en Sumeria. Los primeros fueron vistos principalmente durante los complejos procesos de su construcción y los ritos de conmemoración, mientras que los segundos evocaban de manera pública a un actor social luego de su muerte. Los honores conferidos a los retratos se relacionan con aquellos otorgados en las fiestas e incluyen la deificación de un personaje histórico. Estos roles y contextos son análogos a aquellos de los fardos funerarios andinos, tal como se describieron históricamente para el caso inca, y son evidentes arqueológicamente en muchas poblaciones tempranas de los Andes Centro-Sur.

Contemporáneos con la creación de la Necrópolis de Wari Kayán, los bustos romanos, emblemas de la imagen individualizada, fueron elaborados para honrar a un hombre público y hacer eterna su presencia ante la comunidad. En los sarcófagos y en los altares funerarios también se crearon retratos; sus antecedentes directos incluyen las formas idealizadas de las estatuas griegas-y las imágenes pintadas-de las atletas y las figuras históricas y míticas, así como la representación de las parejas etruscas –pariarca-mariarca– en sus sarcófagos. Las imagines, máscaras de cera de los ancestros, decoraban el tradicional ático romano y eran exhibidas en las procesiones que se hacían con el propósito de convocar a los muertos para que hagan visitas desde el inframundo. El estilo del retrato durante la Roma de Adriano influenció a su vez los retratos en sudarios tempranos, pintados en cera colorida y colocados en los envoltorios de los cuerpos embalsamados en la tradición encáustica y cóptica de Egipto. En los orígenes de la tradición de los retratos del Viejo Mundo, la identidad individual estaba codificada por la similitud centrada en el rostro.

Estas tradiciones de elaboración de retratos incorporan pocos signos convencionales que especifiquen los roles sociales y los logros de los fallecidos. Este papel fue desempeñado por la tradición oral familiar y los textos escritos de carácter público a lo largo de la región alrededor del Mediterráneo oriental. En contraste, aquellos retratos diseñados para comunicar a pesar de las barreras lingüísticas, o dirigidos a personas que no tienen acceso a un texto escrito, incluyen símbolos claves que indican aspectos de su historia personal y rol social. Asimismo, estos símbolos convencionales sirvieron para identificar a los héroes, los santos y las deidades en el discurso icónico con contenidos míticos y religiosos. Estos significantes pueden ser tan «realistas» como especies de aves identificadas por su color, o tan abstractas como un tocapu, pero para un observador informado remiten con precisión a una referencia verbal y a una red de narraciones sobre personajes históricos y míticos. En la mayoría de las tradiciones culturales la conmemoración de los líderes sociales por medio de una semblanza o un retrato implicaba evocar a importantes predecesores, principios filosóficos y el sagrado carácter y/o origen de su investidura por medio de recursos tales como la pintura, la vestimenta, el entorno y los símbolos asociados.

Al igual que los iconos pintados de la antigüedad del Mediterráneo oriental, tanto la

◀ Fig. 1. Personaje con atuendo de guerrero que sostiene una cabeza cortada y un cuchillo ceremonial. Los personajes que decoraban cada uno de los mantos paracas podrían hacer referencia a la posición y función del individuo dentro de la sociedad. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

imaginería de cada textil paracas necrópolis como otros artefactos exhibidos en la capa visible de un fardo funerario atestiguaban la posición social del difunto y de hecho se materializaba en ellos su poder (Fig. 1). El valor y el significado social de un objeto depositado en el ajuar funerario se desprenden del tiempo y de la habilidad empleados en su creación, y de las relaciones de intercambio para conseguir los componentes y materias primas. Es relevante también desde esta perspectiva la movilización de personas para que participen en la pompa fúnebre y la intensidad de la *performance* del propio ritual funerario. Para un observador informado, el significado de cada figura podía entenderse con facilidad, unas veces, en el contexto del recuerdo de símbolos similares, vistos cuando se participaba en otros entierros (Fig. 2). Los artefactos exhibidos en la superficie de los envoltorios o junto al fardo -entre tocados, diademas, máscaras, collares, abanicos, varas y armamento- se convertían también en símbolos y componentes importantes del retratado. No es casual que se aprecie estos objetos como atributos de personajes humanos o sobrenaturales, representados en los textiles.

Los fardos de los Andes que acabamos de interpretar como retratos-recordatorios, construidos con telas decoradas y objetos variados, contienen información no solo sobre el estatus y el grupo social del difunto sino sobre muchos de sus aspectos individuales: hazañas, amistades, quizás amores. Estos últimos están evocados por un repertorio muy variado de objetos, a veces inusuales y sorprendentes, que se encuentran debajo de los envoltorios. Si bien el fardo carece de máscara e incluso un símil de la cara pintada, como las momias del oasis de Fayum en Egipto, podemos considerarlo un *simulacrum* porque la individualidad e incluso la fisonomía del muerto están preservadas y protegidas en el corazón del fardo. El rostro mismo está cuidadosamente preparado y cubierto por una capa de algodón y una tela recientemente hilada y tejida. En el caso de los fardos funerarios complejos de Paracas Necrópolis, una identidad particular también habría sido determinada -y a su vez defendida- por el grupo social que realizaba las prácticas que honraban al difunto. Aunque no tenemos acceso a los discursos, la música, las fiestas y los rituales que posiblemente eran parte de estos eventos, debemos tener presente que la construcción material de cada una de las subsiguientes capas del fardo se realizaba probablemente durante una ceremonia pública en la que estaban presentes otras formas de discurso, que por su naturaleza no pueden preservarse en el registro material. Es necesario resaltar que el contenido de cada una de las capas de los complejos fardos funerarios de Paracas Necrópolis es virtualmente único, pues está compuesto por un grupo de objetos cuyo estilo, iconografía y ubicación es similar, pero no exactamente igual, a aquellos de otros fardos importantes. Un retrato simbólicamente único de un ancestro era recreado en cada ocasión en la que un fardo era vuelto a envolver y a adornar, y continuaba siendo parte del discurso y la imaginación pública en tanto que una comunidad viva continuaba interactuando con ellos.

◄ Fig. 2. Las mantas paracas más finos presentan «bordes» prevenyas de características sobrenaturales, adornando tanto los bordes como la parte central de la tela. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 3. Aunque conocemos poco de la organización de los cementerios y la posición estratigráfica de los fardos, los antiguos cuadernos de campo del equipo de Julio C. Tello permiten observar algunos de los detalles espaciales que relacionaban a diversos fardos. Colección Familia Mejía Xesspe. Archivo Histórico del Instituto Riva-Agüero, Lima.

► Fig. 4. Acuarela de Pedro Rojas Ponce del proceso de desenfardelamiento de la Momia 310 de Wari Kayán. Nótese el énfasis en las finas telas que conformaban el segundo nivel de textiles. Archivo Tello, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 5. Ubicación de fardos en el gran cementerio de Wari Kayán, de donde proviene gran cantidad de las espectaculares piezas funerarias paracas, recuperadas por el equipo de Julio C. Tello. Colección Familia Mejía Xesspe. Archivo Histórico del Instituto Riva-Agüero, Lima.

La capa externa de los fardos funerarios de Wari Kayán

¿Qué clase de líderes sociales eran los *Señores* enterrados en esta necrópolis de Paracas? El término «señor» implica una comparación implícita con la jerarquía social de la Europa feudal, en la que el rango de líderes se desprendía, entre otros, de una clasificación de linajes y de una competencia entre ellos. Cada grupo de parentesco socialmente reconocido entre las élites reclamaba su porción de poder y de privilegios haciendo valer las hazañas de un ancestro fundador. En la sociedad feudal las élites eran consideradas distintas en naturaleza, derechos legales y relación con lo sagrado respecto a los demás estamentos. De manera similar, consideramos que los individuos de los entierros complejos de Paracas Necrópolis eran los líderes de grupos sociales definidos en términos de parentesco. De acuerdo a las diferencias observadas entre los entierros, algunos grupos eran más poderosos que otros, pero no hay evidencias de diferenciación por clases sociales o una jerarquía inherente ligada a la práctica funeraria: no existen entierros elaborados de infantes, niños, adolescentes o adultos jóvenes. Los Señores de la fase Paracas Necrópolis habrían alcanzado un alto estatus por sus hazañas en vida, y habrían forjado una amplia red social que honraba sus restos luego de su fallecimiento. Esta red social se constituía probablemente en base a relaciones de parentesco complementadas con alianzas, y era reproducida y materializada mediante actividades de guerra e intercambio, así como en los ritos funerarios.

Los grandes fardos cónicos de Paracas Necrópolis pudieron haber sido comparados metafóricamente con picos de montañas o con semillas plantadas en la tierra por los participantes de la pompa fúnebre, y de hecho evocan estos paralelos en la mente del investigador sensible a sus contenidos iconográficos. 6 Estas analogías son útiles porque nos aproximan aspectos de la semiótica del fardo funerario mismo, y por su intermedio a complejos rituales en los que

este fue construido por medio de los primeros envoltorios, vuelto a envolver, exhibido, enterrado y vuelto a desenterrar, proceso que fue repetido varias veces. Todo el bulto era creado generalmente con tejidos llanos de hechura simple y considerable tamaño, pero muchos otros tipos de objetos eran acomodados en capas alternadas, que iban desde un gran manso bordado con diseños sumamente elaborados (generalmente en una capa externa) hasta una simple valva de caracol rellenada con un poco de fibra de algodón (encontrado cerca del cuerpo). Una o más telas tejidas eran agrupadas dentro de un paquete que servía para crear una «falsa cabeza» y los elementos del tocado usualmente se encontraban envueltos alrededor de ella. Los mantos y otras prendas colocadas sobre los «hombros» y los lados del fardo completaban su transformación en un personaje en

la percepción de todos los participantes del rito, reunidos para verlo.

Mientras que algunos objetos de la capa externa muestran huellas de uso y exposición a la intemperie, otros eran nuevos o incluso no habían sido terminados. Por lo común no se identificaron evidencias que indiquen un largo periodo de exhibición antes de que esta capa externa fuera cuidadosamente envuelta con más de una tela grande y simple. El fardo era colocado en el interior de un hoyo excavado en arena de tal manera que la cara se orientaba hacia el norte, hacia la bahía de Paracas. Uno o dos mantos de tela lo acompañaban como ajuar, ellos contenían cerámica de la tradición Topará, vasijas de calabaza, platos de cestería y alimentos colocados a los «pies» junto con una caña colocada verticalmente a un lado como señal y coronada con un par de plumas o una pluma de fibra de algodón, o también con bastones y armas en el caso de hombres.

Un examen cuidadoso de las notas de excavación dejadas por Toribio Mejía Xesspe indica que los fardos eran depositados en el cementerio de manera individual o en pequeños grupos y en distintas ocasiones (Fig. 3). Aparentemente los entierros eran colocados uno cerca de otro, posiblemente para enfatizar algún tipo de relación social entre los difuntos. A medida que el cementerio se llenaba, los fardos eran cuidadosamente acomodados entre aquellos que ya estaban ubicados, alterando de manera involuntaria algunos bultos funerarios anteriormente depositados que entonces eran rearmados y vueltos a colocar aproximadamente en su misma ubicación en el cementerio. Los pozos destinados a recibir fardos únicos eran rellenados con arena limpia. Este mismo procedimiento se observa en el caso de agrupaciones de fardos siempre y cuando su número fuese bajo. Los entierros superficiales suelen contener bultos simples, y podían ser colocados encima de un entierro principal, para luego ser cubiertos con un relleno de desmonte mezclado que parece originarse por las frecuentes reaperturas. No hay evidencias de entierros de individuos principales con servientes sacrificados, como ocurrió en otros tiempos y lugares en los Andes. El hecho que los deudos podían ubicar con facilidad un fardo implica la existencia de un mapa cognitivo del cementerio en la memoria compartida.

Los fardos grandes y elaborados fueron preparados para algunos individuos adultos entre 45 y 90 años de edad. Estos fallecieron a una edad en la que podían tener hijos adultos y nietos, es decir, descendientes sociales (y potencialmente biológicos) que en esas ocasiones desempeñaban un papel plenamente adulto en las instituciones de su comunidad. Asimismo, los fallecidos eran lo suficientemente mayores para haber asumido roles de liderazgo en varios aspectos de la producción, el liderazgo político y la práctica religiosa. Los estudiosos coinciden en que este patrón puede explicarse mejor como el resultado de un culto a los ancestros, análogo a aquel los conocidos históricamente en las comunidades andinas, en las que los restos de los ancestros míticos o históricos son honrados por líderes sociopolíticos, quienes los solicitan interceder ante las fuerzas de la naturaleza para el bienestar de su colectividad.

Muy consciente de estas prácticas, Tello se refirió a ellas denominando al cementerio «Wari Kayán», una frase quechua que hace referencia a una gran cantidad de ancestros míticos-históricos (Fig. 5). Las capas que se superponen en cada fardo en el curso de rituales póstumos sucesivos, pueden ser consideradas como la expresión material de una personalidad constituida, en versiones interesadas y no desprovistas de fines políticos por quienes se reunían a llorar o honrar al difunto, evocando el recuerdo de roles sociales y rituales que este había desempeñado en vida por medio de imágenes y objetos añadidos al bulto funerario (Fig. 4).

La estructura interna de los fardos complejos que contienen mujeres es más simple que la de los varones. La falsa cabeza puede estar coronada por un postizo con plumas o una borla emplumada, como ocurre también con los fardos masculinos. En la capa externa del bulto se encuentran mantos pequeños con los orillos bordados y pares de bandas transversales también bordadas, así como piezas de tejido llano del tamaño de los mantos, con bordes tejidos de tamaño designual -uno más largo que el tejido principal puede haber sido asegurado para dar la forma del vestido-. En 1939, cuando estudiaba el Fardo 23-a, Tello los identificaba con prendas femeninas para envolver llamadas *ak'su* (Fig. 6).

▲ Fig. 6. Akso o manto pequeño asociado generalmente a los fardos femeninos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 7. Los fardos con mantos colocados a modo de tocado sobre las cabezas de individuos masculinos y femeninos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 8. Aunque casi todos los personajes representados en los textiles paracas tienen cuerpo o atributos diferentes, podemos encontrar algunos patrones, como aquellos del «Complejo Cormorán/Ballena». Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 9. Hoyada de fibra de maguey que remata en una borla de plumas amarillas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Algunas prendas son similares a los tejidos característicos de los entierro masculinos. Objetos como los grandes mantos bordados y los elementos del tocado ubicados en las capas exteriores se han hallado tanto en entierros masculinos como femeninos, pero hay que notar que no están asociados de manera directa con el cuerpo del difunto (Fig. 7).

La capa superficial en el caso masculino es significativamente más compleja que en el caso de los fardos femeninos, e incorpora un grupo de objetos que nos gustaría denominar «Complejo Guerrero-Ritual» (Fig. 8).[a] E: tos mismos objetos se encuentran representados en las telas bordadas o pintadas como atributo de figuras humana y con rasgos sobrenaturales. Se conforman por lo tanto como símbolos clave en la interpretación de dichos personajes, lo que se discutirá más adelante. Sus diversas formas y materiales serán importantes para definir la individualidad, tanto de un tocado como de un fardo mortuorio.

Los elementos del tocado incluyen siempre hondas de fibra de maguey de tamaño y forma estandarizadas desde la fase Paracas Cavernas, las mi mas que están presentes en los entierros masculinos. Para la mayoría, la única variación concierne a la fineza de su manufactura y a la presencia o ausencia del adorno emplumado de color amarillo (común) (Fig. 9) o el de pelo humano (raro) en el extremo de la honda (Fig. 10).[a] Pero también existen tocados que combinan de manera lúdica los materiales y los elementos formales de las hondas.

Las vinchas tipo *llauto* con elaborados diseños se fabricaron con diversas técnicas y motivos,[a] y adornan tanto la falsa cabeza de los fardos como las cabezas de los hombres enterrados en la necrópolis (Fig. 11). La variedad de formas podría sugerir que estos tocados eran emblemas de las identidades masculinas. No obstante, varios tipos de *llautos* distintos en técnica así como en las proporciones, color y motivos decorativo, se encuentran con frecuencia juntos en un mismo entierro e incluso adornando la misma falsa cabeza por tanto resulta imposible afirmar que uno de ellos en particular expresa la identidad del difunto. El rol del tocado masculino habría sido por ende totalmente distinto al de un marcador étnico estandarizado, como fue el caso en el periodo Inca. La diversidad de hilos, colores técnicas y diseños encontrados como adornos de un solo individuo sugiere que los *llautos* pueden haber estado asociados con particulares logros en vida y pueden haber sido intercambiados por los hombre ya sea en alianza, en combate o solamente en el rito funerario (Fig. 12).

En los fardos funerarios tempranos es común encontrar cubrecabezas finamente tejidos (*ñañaras*), con orillos bordados cuyos diseños y decoración se muestran muy estandarizados.[a] Estas telas delicadas se encuentran algunas veces fuertemente retorcidas, envolviendo la cabeza como un turbante. Asociada tanto con los entierros masculinos como femeninos, las *ñañaras* de un mismo lote funerario también suelen mostrar diversidad en estilos y detalles iconográficos, lo que indica que un solo conjunto funerario reunía objetos elaborados por distintos grupos (Figs. 13, 14).

▲ Fig. 10. Honda de fibra de maguey que, a diferencia de la anterior, remata en cabello humano lamentablemente atado. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 11. Los *llautos* o vinchas se caracterizan por la variedad de técnicas de manufactura y de motivos decorativos. Este *llauto* de lana tanto algodón presenta una serie de personajes antropomorfos y zoomorfos con carácter sobrenatural. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Las prendas que Tello denominó «cuello, banda» se ven en su estructura pero también en su percepción de que eran un atuendo ritual, varían mucho en formas y materiales (Fig. 17). Por lo general se encontraban cayendo sobre los costados de la capa superior exhibida, a debajo del tocado, y tenían dos formas principales: 1) un poncho largo y estrecho, hasta en una sola pieza tejida que incorporaba una alternea horizontal para el ocello, algunas veces agregada con otras piezas cosidas a los extremos, y adornadas con plumas; 2) dos piezas separadas, que podían ser confeccionadas con distintos materiales y varios componentes, como una piel curtida con flecos, una tela emplumada, o un paño pintado, amarradas en los hombros.[a]

Estas prendas son cruciales para la definición del conjunto típico de «prendas que denominamos «Complejo Guerrero-Ritual». Su diseño y su ubicación en el lugar privilegiado sobre los hombros y debaje del tocado en

▲ Fig. 12. *Llauto* de tapiz anillado doble, decorado con motivos abstractos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Las prendas confeccionadas con pelo humano son características de algunos entierro tardíos en la necrópolis. Podría ser una de los elementos que señalan cierta influencia estilística, técnica, y de las prácticas rituales ejercidas por la vecina cultura Nasca Temprano (Fig. 15).[a]

Los tocados «cornos» siempre incorporan algún resto físico del animal, combinando la referencia simbólica con la presencia material. La mayoría de los fardos grandes de hombres «principales» llevan en la parte superior una piel de zorro, preparada como un cuero al abrir un corte a lo largo de la garganta, el vientre y los miembros internos, y curada luego de remover gran parte del contenido del cuerpo. Sin embargo, los huesos pequeños de la cara y la mandíbula, los pies y la cola se conservan. La parte trasera se abre con un corte que sigue la línea del lomo y la abertura es atada con cuerda de algodón, facilitando la situación del zorro sobre el ápice del fardo funerario, o como parte del tocado usado en vida. Las plumas amarillas amarradas con hilos de algodón alrededor de las patas, la cola y la punta de las orejas se han conservado generalmente bien.[a]

Los abanicos se exhiben de manera llamativa en la capa exterior de muchos fardos masculinos. Hay dos tipos, diferenciados por la forma del mango, y también son importantes las plumas, que en cada abanico hacen referencia a una especie de ave de la costa, sierra o selva. Existe una amplia variedad de otros ornamentos emplumados o borlas (*penachos*), donde es más común combinar plumas de más de una especie.[a] Predominan las plumas amarillas de los guacamayos, aunque hay muchas otras de diverso origen (Fig. 16). La elección de una especie determinada pudo haber sido condicionada por el origen y la experiencia de vida de quienes produjeron o utilizaron estos abanicos. Es necesario realizar más trabajos similares al análisis de Yacovleff,[a] sobre los medios y las conductas características de las especies de aves presentes.

forma de animal, en la capa superficial de los complejos fardos funerarios masculinos insinúan que esta prenda más que otras está cargada de significados que precisan el rol social y la identidad de su usuario (Fig. 18).

Los fardos masculinos complejos tienen entre dos y siete mantos en la capa externa. Con frecuencia uno de ellos era colocado al revés, con la cara bordada hacia el cuerpo, pero otros eran acomodados con pliegues, por encima de los «hombros» y debajo de la falsa cabeza, exhibiendo los bordados. Algunas veces, otras capas con falsa cabeza –entre los envoltorios del interior del fardo– guardaban cantidades simulares de mantos, ya sea acomodados o doblados. Aunque los vivos posiblemente lucieron grandes mantos en algunas ocasiones, ellos son prendas emblemáticas de las capas que se exhiben en los fardos funerarios y deberían tener esa misma connotación de atuendo del ancestro incluso si eran vestidas por los vivos.

Los grandes mantos son las prendas bordadas de mayor tamaño, y sus anchos bordes contienen la imaginería más elaborada. La capa externa de la mayoría de los fardos complejos incluye al menos un manto bordado de azúl lineal, el fondo azul oscuro y la típica combinación de colores de Paracas Necrópolis, con bordes rojos y figuras en azul marino, verde oscuro y amarillo (Fig. 19). En los fardos más tardíos, la mayoría de los mantos están bordados con figuras elaboradas con bloques de color, e incluso algunos carecen de mantos con bordados en estilo lineal. Se ha escrito mucho sobre la imaginería y el diseño, la orientación de las figuras y la repetición de los colores en los mantos de Paracas ecrópolis, demostrando su compleja planificación y su relación con las estructuras de los textiles y las prácticas de producción,[20] así como los principios filosóficos.[21]

Varios de los fardos complejos incluyen un manto elaborado con piezas tejidas con distintos colores, con bordes cosidos sobre ellas.[22] Aunque los mantos bordados han sido frecuentemente analizados y publicados, los mantos multicomponentes también deberían ser estudiados como un género presente en varios de los entierros complejos de Paracas Necrópolis y comparados con los conjuntos textiles contemporáneos de otros lugares. Para comprender los aspectos del fardo funerario relacionados con los conceptos de retrato e icono, es importante considerar los mantos, junto con otras prendas, como una red de referencias simbólicas y estilísticas que involucran tanto relaciones sociales como rituales.

las capas internas de los fardos funerarios de Wari Kayán

Como se ha dicho anteriormente, los grandes fardos están construidos con varias envolturas que aumentan y dan forma al fardo, de modo que hay que presumir que cada capa con una falsa cabeza se encontraba en la superficie del bulto en algún episodio del prolongado ritual. Luego se la envolvía en telas utilitarias para construir una nueva capa con su respectiva falsa cabeza. El gran tamaño, impresionante tanto en largo como en ancho, de muchos de los tejidos llanos de algodón tipo lienzo que sirven de relleno y de sello, resulta poco común en la historia de los tejidos prehispánicos. Solo algunas de las falsas cabezas contenían todavía elementos de los tocados, los mantos y otras prendas decoradas. Otras estaban completamente vacías, o mostraban escasos residuos, como algunas plumas sueltas, polvo y fibra de textiles descompuestos, fragmentos de cerámica, alimentos o armas. Se trata probablemente de restos de antiguas capas superficiales expuestas en una etapa de los ritos, y de las que se retiraron objetos antes de que el fardo recibiera nuevas envolturas.

El juego complejo de objetos que se encuentra por lo común en la capa externa no se regis-

tra hasta el presente en una interna, pero es probable que el fardo haya sido rearmado en varias ocasiones. No obstante, hay una notable variación en la composición de las capas, como lo hay en la manera de elaborar las falsas cabezas, tales como el atado cilíndrico o cónico, con anuario apretado o muy suelto, son diferencias de estilo que se desprenden de ritos fúnebres singulares dentro de una secuencia postmortem estándar, o de las preferencias y habilidades personales de los oficiantes.

La información sobre los tipos de prendas que efectivamente fueron usadas en vida provine de las capas intermedias y cuando están conservados, también de los objetos atados alrededor del cuerpo desnudo del difunto. En el caso de los grandes fardos, las ofrendas con frecuencia se encontraron amontonadas, y agrupadas con otros ejemplares del mismo tipo de prenda. Dentro de un grupo, los bordados suelen compartir algunos elementos de diseño mientras que se distinguen tanto en detalles de la técnica de su producción como en otros aspectos emblemáticos de su estilo e iconografía.[23] Pensamos que estos grupos de prendas amontonadas se originaron en obsequios, cuando distintos artesanos contribuyeron con prendas equivalentes, posteriormente representativas de ellos mismos y de los difuntos, en una ocasión social y ritual. La acumulación de tejidos es un indicador de la red social que honraba al fallecido, tanto una reflexión de la importancia social del individuo como una inversión en el poder icónico del fardo funerario.[24]

En los fardos grandes y complejos, las capas que se exhibían se definen bien, pero en los más simples están menos definidas o ausentes. No obstante, en ambos casos las capas más internas, aquellas que están alrededor del cuerpo, pueden contener objetos interesantes, y la cantidad de información importante recuperada aquí puede ser independiente del tamaño del fardo. Las capas ubicadas inmediatamente alrededor del cuerpo se habrían colocado en el curso de los primeros ritos funerarios, un proceso que comenzaba poco después de la muerte y concluía con la etapa del rigor mortis, antes de que el cadáver se descomponga y deseque. El factor principal que influya en la información recuperada en esas capas es la conservación muy variable de los materiales orgánicos. Las áreas ubicadas por encima del abdomen del cuerpo sentado suelen estar bien conservadas. Como los objetos que están más cerca de la parte baja del cuerpo tienden a estar deteriorados, la información sobre las asociaciones prenda-cuerpo en esa zona se ve afectada.[25] Los tipos de objetos presentes y su arreglo muestran patrones similares tanto en los fardos complejos con varias capas,

como en otros entierros más simples, que con frecuencia fueron enterrados inicialmente en la misma ubicación en la que fueron encontrados por los arqueólogos.

En la primera capa son evidentes algunas prácticas muy estandarizadas. Los elementos comunes son los más notables entre las rodillas y la mandíbula, hilos enroscados alrededor de los dedos y rellenos de fibra de algodón, así como tela rala sobre el rostro. Los collares y brazaletes de cuentas de *Spondylus sp.* y los pequeños ornamentos de láminas de oro cortadas no son objetos de lujo, pues se encuentran en casi todos los fardos medianamente conservados. Es común que uno o dos pequeños bultos o atados alrededor del cuello contengan pelotas de hilo, madejas dobladas, agujas y pequeñas bolsas con pigmentos, materiales posiblemente utilizados para preparar el

◄ Fig. 16. Alpaca de plumas amarillas y azules, una de las asociaciones típicas de los fardos paracas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▼ Fig. 17. Las casullas se lucían sobre los hombros de los individuos masculinos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 13. Gafitas textil, con evidente influencia nasca en la decoración de seres alados en los bordes. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 14. Detalle de la Fig. 13. Nótese el personaje sobrenatural de bigotes que adorna el borde. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 15. Peluca de cabello humano asentada a uno de los fardos textiles. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

rostro, el cuerpo y las envolturas iniciales. Pulidos rubíes, a menudo con plumas, y prendas en miniatura son comunes en estos pequeños atados.

Esta primera capa nos acerca a aspectos de la identidad social del grupo y al contexto histórico de la vida de esta persona. Por ejemplo, el individuo de sexo masculino del fardo 157 posee un bolso tejido de forma rectangular, que se ha encontrado en otros bultos complejos de las primeras fases de existencia del área funeraria en Wari Kayán, y contiene una gran cantidad de discos de oro completos. Junto con los ornamentos elaborados encontrados sobre el rostro, estos materiales son poco comunes en el cementerio y más típicos de los entierros paracas de la región de Ocucaje, o los entierros Nasca Temprano de dicha zona o más al Sur. En algunos entierros tempranos de Paracas Necrópolis se encuentran ornamentos de láminas de oro bien conservados, que representarían a la primera generación que fue enterrada de esta manera y con cerámica de la tradición Topará. Los fardos complejos más tardíos contienen generalmente ornamentos faciales más pequeños y toscos.

Por razones de la lógica secuencial del rito, es posible que las capas cercanas al cuerpo estuvieran relacionadas en cuanto a su contenido con los aspectos de la identidad del individuo en el momento de su muerte, y con la percepción de los deudos que prepararon el cuerpo. El arreglo del pelo y el tocado posee lo apremiante de una construcción inmediata y duradera de la apariencia personal tal como esta persona debía ser recordada entre aquellos presentes al momento de su muerte. Los restos deteriorados y fragmentados de los tejidos adheridos al cuerpo o acatados en los espacios inmediatos amerítan mayores estudios; quizás pertenecieron a este individuo, y ciertamente fueron elegidos para acompañarle en este primer momento del ritual funerario. El propio cuerpo nos acerca más a la biografía individual y los estudios bioantropológicos son la primera prioridad en la investigación contemporánea sobre estos entierros.[28]

Las primeras interpretaciones sobre los complejos fardos funerarios de Paracas Necrópolis se basaban en la premisa de que el conjunto de objetos asociados con un fardo se habían acumulado durante la vida del difunto.[29] Considero más bien que los objetos provenían de muchas fuentes y fueron acumulados durante varias fases de los ritos postmórtem. Con esta hipótesis bien fundamentada se resuelve buena cantidad de preguntas y a la vez surgen nuevas. La diversidad de los estilos y la imaginería presentes pueden ser consideradas como el resultado de una heterogenea red social que contribuyó con la construcción del fardo en una fase particular de los ritos posteriores a la muerte. Los objetos intercambiados, almacenados o previamente usados podían haber sido empleados, así como otros objetos nuevos e incluso sin haber sido terminados.[30]

El fardo funerario de Paracas Necrópolis es por consiguiente un retrato del individuo fallecido creado en forma colectiva, o más bien una serie de retratos, como imágenes en capas sobre el mismo lienzo, que envían representaciones con distintas implicancias sociales.

Una segunda fase del proceso funerario comprende la ubicación del fardo en un gran cesto.[31] Los bultos simples carecen de este tipo de canasta, pero ella está presente casi en todos los que muestran evidencias de ritos mortuorios continuos luego del entierro inicial. A medida que el fardo adquiere capas nuevas y crece en tamaño, los objetos comunes y las prendas

▲ Fig. 18. Cuerpo que decora un textil paracas. Nótese que una la cabeza junto con aparentes cabezas trofeo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 19. Tipico manto paracas, una de las principales asociaciones de los fardos funerarios. El fondo del manto es una tela sencilla azul, mientras que en los bordes se concentran los motivos decorativos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

de uso diario quedan remplazados por los grandes mantos y los elementos del tocado, todos decorados en varios estilos clásicos, con una compleja imaginería sobrenatural compartida; se hace presente también un conjunto normativo de objetos símbolos del rol social, el poder y la autoridad. Parece que a través del tiempo, cada capa añadida se convertía en emblema de una identidad nueva respecto a la colectividad, involucrando nuevas personas. Los contenidos de cada capa sucesiva se alejan cada vez más de la biografía individual y se acercan hacia una relación más generalizada con el grupo social que se reunía para fumar y renovar su fardo funerario. El retrato constituido por el bulto interno queda oculto dentro de las capas que lo convierten en icono, objeto de culto y sustento material de la memoria mítico-histórica del grupo.

Imágenes humanas y míticas en los textiles de Paracas Necrópolis

El estudio de la iconografía textil ha brindado interesantes propuestas acerca de los temas y las creencias importantes en esta época en la costa sur. Se ha argumentado de manera fundamentada que las imágenes bordadas, tejidas o pintadas representan a los mediadores entre los mundos humano, natural y sobrenatural,[32] en las fases de transformación del difunto en el más allá en el marco de una narrativa mítica cuya secuencia está ensamblada a las etapas de construcción del fardo funerario. Otros temas se refieren al vínculo necesario entre el sacrificio que involucra derramamiento de sangre y la fertilidad de las plantas y animales.[33] Nuestro estudio de los tejes funerarios en los que estos motivos bordados, tallados o pintados fueron encontrados complementa estos escenarios interpretativos con nuevos argumentos y matices, toda vez que las figuras humanas y las sobrenaturales visten y portan objetos como aquellos hallados en las tumbas (Fig. 20). Para poder explorar las implicancias de la representación de los tipos de objetos del Complejo Guerrero-Ritual y comprender esta imaginería principalmente textil, partimos del análisis iconográfico de esas figuras que parecen más humanas, pues ellas aparecen constantemente con dichos objetos, y frecuentemente portan cabezas humanas cortadas.[34]

Varios elementos de esta imaginería parecen representar a los objetos identificados en los fardos funerarios. Los personajes sostienen varas con empuñaduras, lanzas puntiagudas y bastones con bandas, algunos de los cuales tienen cuerdas amalladas en su extremo superior y sostienen un pequeño, una fruta o un óvalo semejante a una flor, y una pequeña cabeza humana (Fig. 21). Estos colgantes son muy parecidos a los objetos atados con cuerdas, a las «varas marcadoras» y a las armas que acompañan a la mayoría de los fardos complejos de Paracas Necrópolis, así como a ciertas barras anudadas en forma de cabezas humanas, de las cuales salen largos flecos. Las figuras también sostienen una cabeza de porra, abanicos de plumas y una pequeña bolsa o calabaza (o ambos). Algunos objetos misteriosos, presentes tanto en ajuares como en la iconografía, tienen función y significado aún totalmente incomprendidos.[35] Si cada combinación de los detalles del tipo de prenda, tocado y estilo de los abanicos, bastones y cabezas cercenadas es emblemática de la identidad grupal, entonces algunos de los mantos con figuras diversas -como el 190-17- representarían a ancestros de grupos aliados o tal vez enemigos, enfrentados tradicionalmente en combates rituales y festivos.[36]

El segundo género de figuras simplemente humanas, sin rangún rasgo sobrenatural, adopta siempre una postura singular, arqueada y decúbito ventral como si estuviesen en vuelo shamánico, cayendo, haciendo bules acrobáticos, o tal vez sometidos al sacrificio mediante la apertura del pecho (Fig. 23). Los elementos recurrentes como cabello suelto, abstinco y bastón, así como un cuerpo desnudo salvo por una pequeña falda, dejan pocas dudas de que esta figura hace referencia a un cadáver

◄ Fig. 20. Personaje de un manto paracas con una variante en las manos y un tocado de piel de zorro, semejantes a las encontradas en los contextos funerarios. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 21. Personaje de un manto paracas que luce un gran tocado de zorr y sostiene una cabeza cercenada en las manos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

en el proceso de estar siendo preparado, inmediatamente después de la muerte»[4]. Los seres sobrenaturales en cuya apariencia cultural se combinan rasgos humanos y animales comparten a menudo atributos, y a veces la pose, con las figuras humanas descritas arriba. Particularmente fuerte es el vínculo iconográfico con seres que tienen la espalda doblada, con un abultado cubriendo el rostro y con las figuras humanas horizontales con cabello flotante y apéndices, que poseen pies de simio o alas de ave. Todos ellos portan objetos asociados a los fardos funerarios. Se ha planteado que estas imágenes forman parte de la misma secuencia narrativa en la que el fallecido adopta diferentes identidades atravesando espacios variados en su tránsito hacia el lugar de origen de sus ancestros. Cada imagen correspondería a otro episodio de esta historia.

Las representaciones de animales *per se* ofrecen de rasgos humanos y vestido, y no portan abanicos o bastones con bandas, aunque unos cuantos parecen estar consumiendo cabezas humanas. Sin embargo, los mismos animales pueden ser vestidos como tocados. Entre estos últimos, los zorros son relativamente raros (pero véase el manto 243-4), mientras que abundan los felinos con manchas, las ballenas asesinas, los leones marinos y los halcones y cóndores (Fig. 22). Si las pieles de zorro de los fardos son tocados totémicos, entonces el universo social discursivo de la imaginería textil es mucho más amplio que aquel representado por los enterrros presentes en este cementerio. Mientras que esta imaginería está exactamente llena de un discurso mítico, puede al mismo tiempo hacer referencia a otras personas en la región que vestían otros tipos de tocados de animales y aves, algunos de los cuales han sido encontrados.

Tal como Paul, Makowski y Frame[5] han notado, hay grupos de imágenes estrechamente relacionadas que vinculan a un ser humano con un ave o animal, y todo desde aquellos que parecen una persona disfrazada hasta aquellos que semejan aves o animales sobrenaturales con rasgos humanos (fig. 24). Éstos pueden hacer referencia a momentos secuenciales en la narración mítica sobre la transformación que vincula a personajes históricos con seres sobrenaturales. Hay también otra alternativa de este tipo de narración. Los atributos y rasgos cambiantes de la personalidad iconográfica servirían de recurso para individualizar a una persona histórica digna de recuerdo y al mismo tiempo vincularla con su esta tpe. El objeto especial o un rasgo sobrenatural asociado a su personaje de manera recurrente serían análogos al nombre poderoso que se suele dar a los destacados miembros de un linaje.

Los rituales en los que se otorgan nombres son una costumbre descrita por las poblaciones que habitan yi en la cuenca central del Amazonas, especificamente los kayapó o mebengokre. Los nombres son dados por un anciano a un niño, creando una importante y permanente relación, diferente de aquellas de origen biológico, reproduciendo un nombre poderoso en la comunidad, y requiriendo la organización de un evento ritual de gran escala en el que los ancestros son llamados a asistir[6]. Aunque no quiero dar a entender que existen semejanzas muy específicas en las costumbres o la organización social entre los kayapó del siglo XX y las poblaciones del centro sur andino de dos mil años atrás, las prácticas de los pueblos modernos de los Andes y la Amazonia pueden sugerir principios filosóficos y proporcionar modelos útiles para ser evaluados en el futuro.

Los nombres andinos conocidos desde el Período Colonial Temprano como Guamán Poma o Ruma Qhanay, no provenían de las reglas de la descendencia europea patrilineal o la práctica de otorgar nombres cristianos a los niños. Existe cierta evidencia, incluyendo su buena disposición a tomar los nombres cristianos, de que los líderes andinos solían tomar nuevos nombres como adultos en asociación con los cambios en el status político y social. Tal vez prácticas similares caracterizaban a los pueblos asentados en la Península de Paracas y en los valles vecinos. En todo caso, el repertorio de rasgos isomorfos que pueden ostentar seres de apariencia humana y sus combinaciones es muy similar a combinaciones de referencias a animales en el otorgamiento de nombres propios. Conforme con el tenor de esta hipótesis, el uso de prendas adornadas con la imagen de un animal particular real o fantástico, fruto de la combinación de rasgos corporales de varias especies, habría sido análogo a -o habría estado asociado- al derecho a un nombre honorífico. Como símbolos heráldicos, las nuevas versiones de un tipo de figura y las prendas que adornaban hacían referencia a un estatus social alcanzado, a narraciones particulares vinculadas a ese cambio en el estatus, y a su contexto histórico y social.

Puede parecer que las figuras representadas en los tejidos de Paracas Necrópolis hacen referencia a guerreros, practicantes de rituales y ancestros como aquellos enterrados en esos cementerios, si nos basamos en el conjunto de objetos que visten y sostienen, semejantes a aquellos encontrados en los fardos. Sin embargo, muchos de ellos parecen representar a otros grupos reales o míticos, diferenciados por los elementos de su tocado y la vestimenta. Los seres sobrenaturales podrían haber estado asociados con el liderazgo del mundo real, así como los vínculos entre las representaciones de las personas y los seres míticos pueden rastrearse por las referencias compartidas con criaturas del mundo natural. Los íconos bordados pueden haber tenido una relación heráldica o totémica con las identidades individuales y colectivas de las personas vivas, heredadas de sus antecesores biológicos o rituales. Por tanto, para un espectador informado e iniciado, la exhibición de la imaginería textil hacía referencia a las historias de vida individuales y a las reiteradas de descendencia, así como a las narrativas míticas.

▲ Fig. 22. Personaje sobrenatural de un manto paracas. Se encuentra en actitud de volar y presenta una cola de águila y orejas de felino. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▶ Fig. 23. Personaje volador de un manto paracas. Lleva una sara en una mano y una cabeza cortada en la otra, de la boca fluyen apéndices ondulantes. Su tocado es similar a aquellos metálicos registrados en los fardos funerarios. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▼ Fig. 24. Borde de un manto paracas decorado con personajes antropomorfos con distintos tocados. La variedad de tocados representados en personajes que aparecen juntos podría mostrar la organización interna de la sociedad paracas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Los unkus de los señores del sur: Huari y Tiahuanaco

Margaret Young-Sánchez

La gran importancia cultural asignada a los textiles por los pueblos andinos es bastante conocida. Los conquistadores, administradores y clérigos españoles del siglo XVI observaron el uso que los incas daban a los textiles como vestidos, artículos tributarios, obsequios diplomáticos y ofrendas de sacrificio. Sus registros escritos describen la producción, el almacenamiento, el intercambio y la regulación de tejidos de variada función y en particular de las prendas de vestir. Bajo el dominio inca, el estado controlaba todas las etapas de la producción de los textiles de la más alta calidad, desde la crianza y el pastoreo de camélidos, el hilado y tejido de fibras, hasta el almacenamiento y la distribución de las prendas acabadas. La posesión y el uso de los textiles de alta calidad era un privilegio reservado solo para los individuos a quienes el gobernante inca concedía tal honor. Las prendas de mayor prestigio eran aquellas hechas con la fina técnica de tapiz entretrabado, con tramas de fibra de alpaca o vicuña. Incluso la utilización de ciertos diseños y motivos era controlada por el Estado, y servía para indicar con claridad la posición y rango[1]. Las túnicas de tapiz estaban entre las prendas masculinas más valoradas y su uso se prolongó durante la época colonial. Evidentemente, los textiles tuvieron una importancia similar en las civilizaciones andinas más tempranas. Sin embargo, a falta de registros históricos, aún no sabemos mucho acerca de los roles sociales, económicos, políticos y religiosos de los textiles en las sociedades prehincas.

Dos de las más fascinantes tradiciones textiles andinas corresponden a las civilizaciones Tiahuanaco (ca. 200-1100 d. de C.) y Huari (ca. 500-800 d. de C.).[2] Ahora sabemos que eran estados diferentes, con capitales localizadas en el altiplano boliviano y en la sierra peruana central, respectivamente. Pero, durante muchos años, fueron considerados como una sola entidad política y cultural que tenía su capital en Tiwanaku. Décadas de investigación arqueológica en Tiwanaku, Wari y otros sitios contemporáneos han revelado bastante información sobre estas dos sociedades y sus respectivas culturas materiales. Pero, hasta hace poco tiempo, los textiles tiahuanaco y huari no podían ser diferenciados de manera fiable uno del otro. Estos tejidos, identificables por su imaginería ligada a la escultura de piedra religiosa de Tiwanaku, incluían túnicas de tapiz y otras prendas de rico cromatismo y fino tejido, así como coloridos tocados con nudos en las cuatro puntas. Por desgracia, pocos de estos textiles cuentan con una procedencia confiable: solo unos cuantos provienen de excavaciones arqueológicas. Comparables por su calidad con las de los incas, las túnicas más tempranas también fueron hechas con tapiz entretrabado, con urdimbres orientadas horizontalmente en relación con el usuario. La calidad del tejido es muy alta, con un número de tramas de hasta 112 por centímetro.[3] La mayor parte de las túnicas son aproximadamente cuadradas y miden entre 95 y 115 centímetros de largo (cuando las lleva el usuario) y entre 92 y 118 centímetros de ancho.[4] La mayoría de las túnicas con procedencia fueron encontradas en tumbas de la costa central o sur, o en el desierto de Atacama en Chile. Sin embargo, muestras bien preservadas de Tiwanaku o de Wari, lugares donde las condiciones no eran favorables para la conservación de materiales orgánicos frágiles. Por analogía con el último inca, a menudo se ha supuesto que estas finas túnicas de tapiz fueron el atuendo de los funcionarios estatales o de los miembros de las clases de la élite. No obstante, la limitada asociación de datos dificulta una interpretación precisa. Aún no se sabe a ciencia cierta si el uso de las túnicas y otras prendas era exclusivo de uno de los géneros.[5]

En 1986, la publicación de los trabajos de Amy Oakland,[6] marcó un hito para examinar un grupo de textiles hallados en sitios de Bolivia y Chile, dentro de la reconocida esfera de influencia territorial de Tiahuanaco. Sus investigaciones revelaron una peculiar constelación de rasgos técnicos que podían ser empleados para diferenciar los textiles de Tiahuanaco (incluso las túnicas) de los de Huari. Aunque investigaciones posteriores han descubierto ciertas variaciones técnicas adicionales en las túnicas tiahuanaco, los perspicaces análisis de Oakland continúan siendo fundamentales. Para resumir, las túnicas de tapiz de Tiahuanaco tienen urdimbres y tramas de fibra de camélido. Si bien las tramas de las túnicas huari también eran de fibra de camélido, las urdimbres podían ser de algodón, de fibra de camélido o de ambos. En el caso de Tiahuanaco, toda la túnica era tejida como una sola pieza muy ancha, con una abertura vertical para el cuello hecha con urdimbres discontinuas. La pieza era doblada por la mitad a la altura de los hombros y cosida a los lados. En contraste, las túnicas huari se caracterizaban por tener dos piezas que eran cosidas juntas, dejándose una rendija a la altura del cuello. Los ornillos de la urdimbre de la túnica tiahuanaco son sencillos, mientras que las piezas de la túnica huari por lo general incluyen urdimbres de volutas encadenadas en un extremo, y urdimbres cortadas y entrelazadas en el

◄ Fig. 1. La túnica de la Portada. Tapiz entretrabado con tramas y urdimbres de fibra de camélido. Fase Tiahuanaco Temprano, 245-400 a.d. Colección particular.

otro. En las túnicas huari, a diferencia de las tiahuanaco, las tramas dentro de las áreas de color entero con frecuencia van de atrás hacia adelante dentro de zonas más estrechas, en lugar de extenderse de orillo a orillo. Esto crea lo que conocemos como «líneas perezosas», que pueden corresponder a los bordes de las áreas de trabajo de los tejedores que operan lado a lado en una pieza ancha.

Gracias a las indagaciones técnicas de Oakland, está claro que el corpus subsistente de las túnicas de tapiz tiahuanaco es mucho más reducido que el de huari. Esto podría reflejar patrones de distribución, con un gran número de túnicas huari preservadas en virtud de haber sido transportadas a (o manufacturadas en) territorios costeños secos, donde finalmente fueron enterradas. También es posible que las túnicas de tapiz tiahuanaco no hayan sido producidas en cantidades similares a sus similares huari. Los estudios de Susan Bergh identifican un pequeño número de túnicas que parecen compartir rasgos técnicos y estilísticos tanto de las túnicas de tapiz tiahuanaco como de las huari. Ella sugiere que estas prendas pueden proveer evidencias de interacción entre ambas sociedades. Esta interesante sugerencia merece una investigación posterior.

Debido a la limitada procedencia arqueológica, solo unas cuantas túnicas huari o tiahuanaco pueden ser fechadas por asociación de datos. Sin embargo, varios autores han intentado señalarlas según sus rasgos estilísticos. Entre ellos se encuentra Alan Sawyer quien, en un temprano artículo, aborda un principio de diseño que denominó «diferencia lateral». En 1963, William Conklin publicó una atribución de tapices de Pucara y Tiahuanaco basada en características iconográficas, estilísticas y técnicas. Datos adicionales fueron aportados por pruebas de radiocarbono de muestras específicas, las cuales establecen que las túnicas tiahuanaco corresponden a casi todo el periodo que duró esa civilización (desde 160–430 d. de C. hasta 780–1030 d. de C.). Lamentablemente, pocas dataciones por radiocarbono han sido publicadas. Pruebas realizadas con varias túnicas de colecciones particulares han dado como resultado un rango de datación que aparentemente concuerda con lo que sabemos de la cronología de Huari: desde 434–680 d. de C. hasta 898–989 d. de C.

Las túnicas tiahuanaco

Las túnicas tiahuanaco más tempranas que se conocen no coinciden exactamente con las características técnicas señaladas por Oakland y presentan considerables variaciones en sus métodos de elaboración y esquemas decorativos. Sin embargo, proporcionan algunas evidencias de una producción de tapices estandarizada en talleres especializados. Entre las más hermosas y tempranas se encuentra una túnica con mangas de color rojo vivo (Fig. 2) que fue datada mediante radiocarbono entre 160–430 d. de C. Los elementos de tapiz de la camisa roja incluyen un par de piezas rectangulares que abarcan hasta los hombros y los bordes de las mangas y la basta. El tejido es de tapiz entrelazado, con piezas adyacentes unidas por junturas entrecruzadas. La tela roja de base ha sido tejida mediante una técnica completamente distinta: tejido llano con cara de urdimbre, las cuales están orientadas verticalmente en relación al usuario. Las amplias aberturas rectangulares, en la disposición de las piezas de tapiz de los hombros, fueron hechas con urdimbres discontinuas. Pese a que la túnica roja es la única de esta clase que se conoce, existen otras piezas de tapiz ubicadas originalmente en los hombros de la prenda. Todas llevan diseños similares que incluyen una gran cara con rayos (generalmente similar al rostro de la figura central de la Portada del Sol de Tiwanaku) encima de una forma piramidal escalonada. Tres o cuatro figuras de menor tamaño flanquean la cara con rayos, incluyendo aves, seres humanos alados, «peces» aladas y pequeñas cabezas con rayos. Cuando las vestía el usuario, las piezas de los hombros miraban hacia arriba, lo que dificultaba ver las figuras.

Otra espectacular túnica temprana (datada por radiocarbono en 243–402 d. de C.) es aquella conocida como la «Túnica de la Portada» (Fig. 1), porque sus imágenes incorporan dos portales de piedra monolíticos que se asemejan a la Portada del Sol de Tiwanaku. Tejida enteramente con tapiz entrelazado y urdimbres horizontales, fue confeccionada con ocho franjas estrechas y paralelas, unidas con junturas entrecruzadas. La túnica ofrece una de las composiciones más complejas que han subsistido de la antigua civilización de Tiahuanaco. Tanto adelante como atrás, la Túnica de la Portada tiene una cara con rayos, grande y central, encima de una plataforma escalonada, y flanqueada por figuras humanas de pie. Todas estas figuras son frontales, excepto que sus pies apuntan hacia el icono central, como en una procesión. La composición de estas partes de la túnica se parece, a grandes rasgos, al relieve tallado en la Portada del Sol, pues exhibe un rostro con rayos grande y central sobre una plataforma, flanqueado por conjuntos de asistentes.

La parte central de la Túnica de la Portada (las áreas vecinas a la ranura del cuello) presenta dos recintos rectangulares, con una portada monolítica que sirve como entrada a cada uno de ellos. Una pequeña figura humana que corre se aproxima por los lados de cada portada. Dentro de cada recinto se halla una gran figura humana que se parece mucho a las figuras menores de las partes delantera y trasera de la túnica. En el muro opuesto del recinto hay una abertura, señalada como la salida por unas pequeñas huellas humanas que se dirigen hacia afuera.

Las figuras humanas frontales, grandes y pequeñas, sostienen báculos u otros objetos en sus manos extendidas y llevan tocado, orejeras en forma de serpiente, una túnica con cinturón y un manto o capa que cubre las espaldas o cuelga por detrás. Las grandes caras con el halo radiante, dispuestas encima de plataformas, pueden ser interpretadas razonablemente como íconos de deidades, pero las figuras antropomorfas no poseen rasgos sobrenaturales. Las figuras mayores dentro de los recintos arquitectónicos pueden representar esculturas de piedra a gran escala como los sólidos monolitos Ponce y Bennett de Tiwanaku. La ubicación del hallazgo de la Túnica de la Portada es desconocida. Sus estrechos vínculos compositivos e iconográficos con la arquitectura y escultura de Tiwanaku son evidentes a pesar que su fechado radiocarbónico arrojado por varios sitios la época (Tiahuanaco IV) de la que se supone provienen los famosos relieves de la Portada del Sol y el monolito Bennett.

Otra túnica de tapiz no ha sido fechada, aunque sus características estilísticas indican que podría ser de una fase temprana (Fig. 3). Esta prenda ha sido tejida de manera relativamente tosca y lleva junturas entrecruzadas en los cam-

▲ Fig. 2. Túnica con mangas. Tapiz entrelazado y tela llana de cara de urdimbre con bocarte. Las tramas y urdimbres son de hilos de camélido. Fase Tiahuanaco Temprano 160–430 a.d. Colores con particulas.

bios de color de la trama (en lugar de junturas entrelazadas). En apariencia, también consiste de dos piezas cuadradas (frontal y trasera), las que fueron unidas en la línea de los hombros por junturas entrecruzadas. La imaginería de la túnica incluye grandes rostros humanos frontales con ojos divididos, ondulantes, en forma de raíces, motivos que se asemejan a flores o colas de pájaros, y pequeños rostros frontales que parecen crâneos.

Eventualmente se desarrolló un formato de diseño más estándar para las túnicas de tapiz entretrabado. lo que quizá indica la necesidad de un estilo colectivo reconocible y de producciones a gran escala. En este formato, las franjas de color sólido (usualmente canela o marrón) alternan con diseños de franjas en los ejes se repiten los seres sobrenaturales de Tiahuanaco o unos motivos abstracción simétricos. Los diseños de las franjas pueden ser estrechos o amplios y su número varía entre dos y seis. Además, tal diseño con una franja muy estrecha aparece por lo general en los bordes de cada lado. Las túnicas que presentan este formato han sido encontradas en sitios del desierto tanto en el sur del Perú como en el norte de Chile.[14] Una de las piezas (Fig. 4) fue descubierta en una caverna seca cerca de Pulcayo, en las salinas de Uyuni del altiplano boliviano. Se hallaba entre los bienes funerarios (junto con tocados de cuatro puntas, canastas, vasijas y otros objetos) asociados a los restos de seis individuos.[15] La túnica tiene dos amplios diseños de franjas de colores vivos en los ejes se repite un ser sobrenatural con corona y la nariz hacia arriba. La figura empuña un báculo con la imagen de un cautivo en su base, así como un hacha y una cabeza trofeo. Este un tambien se encuentra presente en la escultura de piedra y las tabletas de madera para inhalar polvos de Tiwanaku.

Varias túnicas con formato de franjas fueron descubiertas en cementerios de San Pedro de Atacama, en Chile.[16] Aunque no todas fueron desenterradas por arqueólogos profesionales, las asociaciones cerámicas que se registraron permiten datar las túnicas como pertenecientes a las fases San Pedro II o III, es decir, entre 300-1000 d. de C. Sobre la base de su alta calidad técnica y su fidelidad a las convenciones de la escultura de piedra de Tiwanaku, Oakland identifica dos túnicas como probables productos de talleres de tejido del altiplano controlados por la élite tiahuanaco.[17] Los seis diseños de franjas completas y los dos de franjas estrechas que aparecen en la primera túnica (Fig. 5) repiten una figura alada con cabeza de pájaro que lleva un báculo y se parece a los mismos seres con cabeza de pájaro de la Puerta del Sol. El sentido de las aves se invierte en las filas de repeticiones sucesivas. La posible segunda túnica del altiplano cuenta con dos franjas amplias y dos estrechas en los bordes. Los motivos del diseño de franjas que se repiten simétrica y bilateralmente muestran rostros de reptiles complejos y entrelazados. Oakland identifica otra túnica de San Pedro de Atacama como una copia provincial de una túnica de tapiz tiahuanaco por una irregularidad en las repeticiones del motivo principal (una figura humana con basón y de perfil) y la presencia de un borde de tapiz entrecruzado con el extremo inferior de la túnica.[18]

Otra túnica de tapiz de San Pedro de Atacama (Fig. 6), probablemente contemporánea de algunas de las túnicas de franjas, proporciona evidencias de una continua variabilidad estilística entre las prendas tiahuanaco de alta calidad. Esta prenda tiene un fondo rojo y un diseño con una franja amplia y única localizada en uno de los lados de la abertura para el cuello. En los bordes de cada lado hay una franja muy estrecha. Esta túnica era la última de las cinco que llevó a la tumba un hombre joven hacia el año 750 d. de C. (de acuerdo con una prueba de radiocarbono que se hizo al tejido).[19] La mayoría de las otras túnicas, menos adornadas, eran de tejido llano con cara de urdimbre. Una de ellas tiene bordados decorativos a lo largo de los bordes de los lados y un tejido de urdimbre con un diseño equivalente de franja amplia y única. William Conklin considera que esta túnica es de estilo Tiahuanaco (pese a la ausencia de imaginería relacionada con la escultura de piedra de esa civilización) debido a que el emplazamiento numérico de la franja decorativa es muy próximo al diseño de franjas de la túnica de tapiz que ostenta la misma momia.[20]

Los medios por los cuales los textiles de estilo Tiahuanaco y otros artículos llegaron a San Pedro de Atacama todavía son sujeto de un intenso debate. Algunos sostienen que los pueblos del desierto de Atacama jugaban un rol en la formulación del estilo artístico religioso que sería conocido como Tiahuanaco.[21] Otros proponen que los bienes de esta cultura fueron transportados a la zona por colonizadores del altiplano. Y aún hay quienes alegan que los artículos de Tiahuanaco eran bienes exóticos y de lujo obtenidos por los atacameños como obsequios o mediante intercambio.[22]

En nuestra opinión, el formato estándar de túnica con franjas, que en general corresponde a la época del apogeo de Tiahuanaco, debe haber estado estrechamente ligado al prestigio político, cultural y religioso de esa población.

◄ Fig. 3. Túnica con representaciones de rostros y plantas. Tapiz entrecruzado elaborado con tramas y urdimbres de fibra de camélido. Possibly Late Tiahuanaco Temporal, 700-800 d.C. Denver Art Museum, Denver.

◄ Fig. 4. Detalle de túnica con figuras con la nariz arrugada hacia arriba, proveniente de Pulcayo, Bolivia. Tapiz entrelazado elaborado con tramas y urdimbres de fibra de camélido, 500-1000 a.d. Museo de Arte Indígena, Sucre. Foto: Fernando Maldonado. Creamagen, Santiago 2010.

◄ Fig. 5. Dibujo de detalle de túnica con figuras de cabeza de ave, proveniente de Coyo Oriental, San Pedro de Atacama. Representa un tapiz entrelazado elaborado con tramas y urdimbres de fibra de camélido, 500-1000 a.d. Museo Arqueológico Padre R.P. Gustavo Le Paige, San Pedro de Atacama. Dibujo: Ana María Arune (ausonia).

► Fig. 6. Dibujo de túnica con patrón de bandas diagonales provenientes de Solcor 3, San Pedro de Atacama. Representa un tapiz entrelazado elaborado con tramas y urdimbres de fibra de camélido, 750 a.d. La túnica se encuentra en el Museo Arqueológico Padre R.P. Gustavo Le Paige, San Pedro de Atacama. Dibujo: William Conklin.

Es probable que la alta calidad de estas túnicas fuera conseguida en talleres controlados por el Estado, pero no parece que se prohibiera la producción de copias más rústicas. La presencia de túnicas con cara de urdimbre en las mismas tumbas con tapices tiahuanaco indica que los individuos que vivían dentro de su esfera de influencia (y probablemente en el mismo Tiwanaku) comúnmente vestían túnicas con cara de urdimbre, cuyas urdimbres estaban orientadas en sentido vertical. Los tapices pueden haber sido tejidos de mucho prestigio, usados por los individuos de la élite o destinados a ocasiones especiales como rituales religiosos, ceremonias oficiales o presentes diplomáticos.

Dos finas túnicas con diseño de franjas (Figs. 7, 8) fueron tejidas con una fascinante combinación de tejido de tapiz y tejido llano con cara de urdimbre. En cada caso, el patrón consiste en sencillas franjas verticales de color marrón que alternan con el diseño de franjas. En estas túnicas, las franjas simples son de tejido con cara de urdimbre. El tejedor debe de haber dispuesto el telar con franjas de hilos de urdimbre de color marrón muy próximas, pero dejando amplias rendijas para acomodar la posterior confección de las franjas del diseño. Luego el operario tejía de atrás hacia adelante, entrelazando las urdimbres marrones y pasando a través de las rendijas. Una vez concluidas las franjas sólidas, el tejedor movía el telar noventa grados, de modo que las franjas marrones ya no estuvieran en posición vertical sino horizontal. Entonces el artesano tejía bandas con diseño de tapiz entretrabado dentro de las rendijas, con las tramas del proceso inicial de tejido que ahora servían como urdimbres. Probablemente, el tejido de los tapices era completado con agujas, por ser reducido el espacio disponible entre las franjas marrones ya tejidas. Otra túnica (datada en 600-720 d. de C.) hecha con la misma técnica de tejido llano con cara de urdimbre y tapiz entretrabado fue descubierta en Cuncumen, en el norte de Chile[75]. Esta circunstancia y la figura trapezoidal de la gran túnica (cuya forma es más exagerada en las túnicas tardías de esa zona) sugieren que esas prendas eran manufacturadas en el norte chileno como imitaciones del estilo Tiahuanaco de la sierra.

Hay tres túnicas adicionales que pueden representar fases tardías de la tradición textil de Tiahuanaco. Ninguna concuerda con el formato de diseño de franjas y dos de ellas incorporan figuras muy grandes. La primera, una túnica de tapiz entretrabado datada por radiocarbono en 780-1030 d. de C. (Fig. 9), tiene una pantalla entretrabada a través de la línea de los hombros, lo que significa que la túnica fue tejida como dos piezas cuadradas y no como un gran rectángulo (en esto se parece a la túnica de la Fig. 3). Esta túnica tiene un hermoso campo de color de coral, con franjas estrechas decorativas a lo largo de los bordes de los lados y un pequeño rectángulo en la base de la abertura del cuello, tanto adelante como atrás. Después de haber sido tejida, parece que la tela fue cepillada o cardada para darle una apariencia suave, ligeramente rizada. La segunda túnica, hecha de tapiz entretrabado con urdimbres horizontales, presenta cuatro figuras sobrenaturales muy grandes con la nariz hacia arriba en los campos rojos (Fig. 10). Aunque se trata del mismo ser representado en la túnica de Paracas, William Isbell y Patricia Knobloch observan que ciertos detalles iconográficos de las grandes figuras del tejido se relacionan con Huari antes que con la iconografía de Tiahuanaco[76]. Esta túnica es uno de los textiles que Bergh cree que pueden ayudar a aclarar la interacción entre ambas sociedades. La tercera túnica tardía, que Conklin data en la fase final de la tradición textil de Tiahuanaco (quizá hacia el año 1100 d. de C.), es una prenda trapezoidal hecha con un burdo tapiz entretrabado[77]. Tanto en su parte delantera como trasera hay dos figuras grandes y erguidas con cabezas de animales que sostienen arrojadores de lanzas y cabezas trofeo. Esta túnica fue descubierta en el valle de Ilo, en Moquegua, Perú (Fig. 11).

◄ Fig. 7. Túnica inmaculada. Tejido llano de cara de urdimbre y tapiz entretrabado elaborado con tramas y urdimbres de fibra de camélido. Estilo Tiahuanaco Provincial, probablemente procedente del norte de Chile, 600-800 a.d. Colección particular.

► Fig. 8. Túnica formada con figuras con cabeza de ave. Tejido llano de cara de urdimbre y tapiz entretrabado elaborado con tramas y urdimbres de fibra de camélido. Estilo Tiahuanaco Provincial, probablemente procedente del norte de Chile, 600-800 a.d. Colección particular.

Las túnicas huari

Cientos de túnicas huari y otros textiles han perdurado hasta el día de hoy, sobre todo en los sitios secos de la costa peruana. La gran calidad y las características técnicas estandarizadas de las túnicas de tapiz huari las hacen fácilmente identificables, pero aun no es posible definir la tradición textil a la que pertenecen. Según se cree, la mayoría de las túnicas huari provienen de tumbas y varias de ellas cuentan con una procedencia funeraria conocida. Sin embargo, el escaso volumen de las muestras documentadas y la restringida asociación de datos dificultan que se determine si los individuos con las que fueron enterradas representaban

a funcionarios estatales, colonizadores de la sierra o habitantes de la costa que habían obtenido las túnicas mediante alguna forma de intercambio.

Pese a que las túnicas huari han sido admiradas y coleccionadas durante un siglo, y han merecido un estudio profundo de los especialistas, no se ha establecido ninguna secuencia cronológica confiable que pueda ser usada para datar túnicas individuales. Si la producción de estas prendas corresponde a la duración del Estado huari, estas fueron tejidas solo durante unos cuantos siglos (entre 500-800 d. de C.). Este periodo también corresponde aproximadamente con el apogeo de Tiahuanaco. No obstante que la relación entre ambas entidades políticas no ha sido bien entendida, resulta interesante ver que, en ese lapso, muchas de las prendas de prestigio comparten el mismo formato básico de diseño de franjas.

Las túnicas con este formato cuentan con un diseño de dos o seis franjas verticales, junto con una franja estrecha adicional, de diseño abreviado, a cada lado. Estas alternan con franjas de colores sólidos en rojo, dorado, marrón o azul. Usualmente se repite un motivo único dentro de las franjas del diseño, y las unidades están alineadas horizontalmente. Los motivos de la túnica son estándar: la mayoría cubre nueve tipos. Estos incluyen figuras de perfil (Fig. 12), cinco variaciones de un motivo con rostro de perfil y greca escalonada (Fig. 13), una criatura

◄ Fig. 9. Túnica con superficie pentada. Tapiz entrelazado elaborado con hilanas y urdimbres de fibra de camélido. Estilo Tiahuanaco, 780-1010 a.d. Colección particular.

◄ Fig. 10. Túnica con figuras grandes con la nariz arrugada hacia arriba. Tapiz entrelazado elaborado con hilanas y urdimbres de fibra de camélido. Estilo Tiahuanaco Provincial, 800-1100 a.d. Colección particular.

▲ Fig. 11. Túnica formada con personajes sobrenaturales tal vez guerreros. Tapiz entrelazado elaborado con hilanas y urdimbres de fibra de camélido. Estilo Tiahuanaco Provincial, proveniente de Ica, 1100 a.d. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 12. La mitad de una túnica que originalmente tuvo mangas, decorada con figuras de perfil. Tapiz entrelazado. 500-800 a. d. The Cleveland Museum of Art, J.H. Wade Fund, Cleveland. 1966. 13.

de perfil (Fig. 14), un motivo de ofidiapasión (Fig. 15) y otro con una cabeza de ave de perfil. El primer tipo es el más común –el que tiene figuras de perfil– e incluye individuos con bastones y sacrificadores que portan hachas y cabezas trofeo, varios de ellos combinan rasgos humanos y avianos o de animales. Estos seres están evidentemente emparentados con las imágenes talladas de la escultura de piedra de Tiwanaku.

Las túnicas huari son famosas por sus colores ricos y vibrantes (Fig. 16), y constituyen el legado de la maestría de quienes tiñeron las fibras. Los motivos individuales a menudo incorporan muchos colores, con dos o más variaciones cromáticas que se alternan en una túnica. Las variantes del color del motivo, a su vez, se distribuyen para formar esquemas de colores enteros en la prenda, los cuales han sido cuidadosamente descritos y diagramados por Bergh en su estudio. [9] La complejidad, precisión y sofisticación de las composiciones de la túnica implican el aporte de diseñadores calificados, y ciertamente requerían los servicios de tejedores muy diestros y especializados. Empero, un examen atento revela la presencia en varias túnicas huari (incluyendo muestras de altísima calidad) de variaciones y anomalías que inciden tanto en los motivos como en el color. Rebecca Stone-Miller, [10] ofrece pruebas de que estas inconsistencias fueron deliberadas antes que accidentales: ella cree que reflejan los aportes creativos de tejedores individuales que trabajaban como miembros de equipos que producían túnicas que, por lo demás, se ceñían a formatos precisos y restrictivos.

Uno de los rasgos más fascinantes del diseño de túnicas huari es el principio que Alan Sawyer [11] ha descrito como «distorsión lateral». Como él ha señalado, el motivo que se repite en ciertas túnicas era deliberadamente distorsionado por una compresión y expansión sistemáticas del mismo. La parte del motivo que se encuentra hacia el centro de la túnica era expandida, mientras que la parte de los lados era comprimida (Fig. 17). Sawyer sugiere que la distorsión lateral puede haber sido utilizada para crear un efecto volumétrico, para que la túnica tuviera una apariencia de columna en lugar de plana. El grado de distorsión abarcaba un rango que iba de moderado a extremo. Según Sawyer, las prendas que ostentan distorsión en grado extremo probablemente fueron tejidas en una última etapa del proceso de confección, pero esta hipótesis aún no ha sido probada. En algunas túnicas, la distorsión es tan extrema que los motivos son casi ilegibles, aunque tal vez ello aumentaba el prestigio esotérico de las imágenes. En una pequeña cantidad de túnicas, el principio de la distorsión lateral es invertido (con la expansión hacia los lados y la compresión en el centro) o mixto. Posiblemente, esto representa un error de aplicación del principio de diseño huari de los tejedores provinciales. [12]

Como se ha anotado arriba, la mayoría de las túnicas huari se adscriben al formato de franjas y están decoradas con un limitado número de motivos, pese a que hay muchas variantes de diseños comunes como las figuras de perfil (Fig. 18). Sin embargo, se aprecian unos cuantos motivos únicos en el formato estándar de las túnicas con franjas. Aun así, es difícil afirmar la importancia de dichas prendas. Quizá ellas fueron diseñadas y producidas en talleres controlados por el Estado para algunos individuos en particular o ocasiones especiales. O tal vez fueron confeccionadas después de la disolución del Estado huari y reflejan una flexibilización de la regulación estatal sobre la producción de túnicas y su posesión (análoga a las ornadas e innovadoras túnicas ineas elaboradas en el período Colonial Temprano).

Existe también una cantidad sustancial de túnicas de estilo huari que no concuerdan con el habitual formato de franjas. Entre ellas hay algunas en las cuales las franjas de color tóilido solo están en la parte inferior de la prenda y la parte superior aparece enteramente cubierta de diseños (Fig. 19); también hay túnicas con una banda de figuras que atraviesan la parte media y llamativos motivos geométricos en el diseño de las franjas situadas encima y debajo (Fig. 20); y túnicas con motivos de cráneos a gran escala y de diapasón: así como túnicas con una zona rectangular que enmarca un espacio de unión que contiene felinos moteados, con una tupida disposición de motivos en todas las áreas restantes. Este último tipo es el más complejo que se conoce dentro del estilo de túnicas huari, en lo que concierne a la iconografía y composición. Hay una pieza muy difundida que pertenece a la colección de Dumbarton Oaks e incluye felinos con coronas y cabezas trofeo, pequeños animales, figuras humanas que sostienen pájaros, y seres humanos con cabeza de felino que llevan túnicas con coronetas (Fig. 21). Todas estas variaciones del formato atestan en más de un ejemplo y, por consiguiente, parece que se trata de tipos ordinales. Otras túnicas son aparentemente únicas en cuanto a formato e imaginería. [13] Algunas túnicas huari también son inusuales por cuanto tienen mangas, o porque hay evidencias de que alguna vez las tuvieron. Tales mangas no fueron simplemente tejidas por separado y cosidas a la túnica rectangular; más bien, eran tejidas como parte de las piezas originales de la túnica, empleándose telaretes muy grandes en esa sección. Bergh observa que dichas técnicas tienden a ser de excepcional calidad y que probablemente implicaban un prestigio especial. Sus investigaciones también indican que se adjudicaba un valor específico e importancia al color azul y al motivo de la figura con cabeza de pájaro (Fig. 12). [14] ¿Quién tenía el derecho de poseer y usar prendas de una calidad tan excepcional? Según el punto de vista de Bergh, predominan las evidencias de una connotación dualista en varios aspectos de la elaboración, composición e iconografía de las túnicas huari. Ella considera que las prendas pueden reflejar las divisiones sociales y políticas de esta sociedad.

▲ Fig. 13. Túnica con motivo de perfil y motivos escalonados. Tapiz entretejido elaborado con tramas fibra de camélido y urdimbres de algodón. Estilo Huari, 500-800 a.d. © Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection, Washington, DC.

▶ Fig. 14. Túnica con diseños de cráneos de perfil. Tapiz entretejido elaborado con tramas de fibra de camélido y urdimbres de algodón. Estilo Huari, 694-798 a.d. Colección particular.

▶ Fig. 15. Túnica con motivos de «diapasón». Tapiz entretejido elaborado con tramas de fibra de camélido y urdimbres de algodón. Estilo Huari, 500-800 a.d. Colección particular.

▲ Fig. 16. Fragmento de túnica con túnicas y elementos limpios con coloración viveda. Tapiz entretejido elaborado con tramas de fibra de camélido y urdimbres de algodón. Estilo Huari, 500-800 a.d. The Textile Museum, Washington, D.C., 1962.2.1. Museum Exchange.

Conclusiones

En las últimas décadas se han hecho muchos progresos en la documentación y estudio de las túnicas tiahuanaco y huari y de otros textiles. Por lo general es posible diferenciar unas de otras basándose en las características técnicas y, en el caso de Tiahuanaco, se pueden distinguir las fases temprana, media y tardía de la tradición. En relación con las túnicas huari, ahora tenemos una mejor comprensión de los complejos principios de diseño de la tradición y un panorama más claro de todo el espectro de variaciones que existe tanto en la iconografía como en la composición. Lo que todavía falta es lo que toca a las sociedades mismas y cómo es una comprensión social de los textiles, especialmente las túnicas. ¿Cómo era organizada y sostenida la producción de este tipo de vestimenta? ¿Para quiénes fueron manufacturadas estas impresionantes y extraordinarias prendas, laboriosamente trabajadas, y cuáles eran sus mecanismos de distribución? ¿Qué significado tenían para los individuos que las vestían y para el pueblo que las contemplaba? ¿Qué nos dicen los íconos religiosos de tantas túnicas de Tiahuanaco y Huari sobre los vínculos entre el Estado, la autoridad religiosa y los grupos sociales? Por último, ¿por qué las túnicas con formato de franjas fueron usadas por estas civilizaciones aproximadamente en la misma época? ¿El formato fue inventado por una y copiado por la otra? ¿O fue el resultado de la interacción y colaboración entre dos estados vecinos? ¿Qué revela el hecho de compartir un estilo de prendas de gran prestigio en cuanto a valores y creencias comunes? Aún carecemos de respuestas satisfactorias a estas preguntas, pero es indudable que los nuevos descubrimientos y una continua investigación ampliarán y profundizarán nuestra comprensión sobre estos temas.

▲ Fig. 17. Túnica con diseño lateral. Tapiz entrelazado elaborado con tramas de fibra de camélido y urdimbres de algodón. Estilo Huari, 500-800 d.C. The Textile Museum, Washington, D.C., 91.343. Adquirido por George Hewitt Myers en 1941.

▲ Fig. 18. Túnica con [illegible] figuras aladas de perfil. Tapiz entrelazado elaborado con tramas fibra de camélido y urdimbres de algodón. Estilo Huari, 500-800 d.C. Colección particular.

▲ Fig. 19. Túnica con patrón continuo en el área del hombro. Tapiz entrelazado elaborado con tramas de fibra de camélido y urdimbres de algodón. Estilo Huari, 500-800 d.C. Colección particular.

▲ Fig. 20. Túnica con bandas figurativas alrededor de la cintura. Tapiz entrelazado elaborado con tramas de fibra de camélido y urdimbres de algodón. Estilo Huari, 500-800 d.C. Colección particular.

▲ Fig. 21. Fragmento de túnica con diseño en toda la superficie. Tapiz entrelazado elaborado con tramas de fibra de camélido y urdimbres de algodón. Estilo Huari, procedente del valle de Nasca. 500-800 d.C. © Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection, Washington, DC.

Vestidos de la nobleza en los Andres centro y centro-sur en los periodos tardíos

Mary Frame

El vestido es un medio polivalente en cuya decoración están codificados múltiples contenidos que el usuario desea comunicar. Esta afirmación es válida también para el caso de los textiles de la zona central y centro-sur de los Andes durante el Periodo Intermedio Tardío (1000-1470) y el Horizonte Tardío (1470-1535). Las idiosincrasias étnicas se expresan de manera evidente en los diferentes estilos de los tejidos que se han conservado en la costa árida del Perú y Chile, aunque no todos ellos pueden ser asociados con grupos étnicos específicos. Las prendas son los grandes lienzos en los que los signos de origen, linaje, rol y estatus podían ser exhibidos. Los papeles sociales que desempeñaban los individuos eran legitimados y los individuos mismos empoderados para ejercer sus funciones en liderazgo, religión, administración, milicia u otros, mediante sus prendas (Fig. 1). El rango social del usuario guarda también relación evidente con la calidad de las prendas. Las diferencias en cuanto a la calidad de las fibras, la fineza y las características técnicas de la manufactura, así como la cantidad de colores y la complejidad de diseños sugieren que los textiles excepcionales eran un privilegio reservado para los individuos de alto rango. Por consiguiente, poca duda cabe que en la vestimenta se expresaba tanto el rango social como las diferentes identidades heredadas o adquiridas por el usuario, sean estas étnicas, políticas o religiosas. Los arqueólogos y los etnohistoriadores coinciden en caracterizar el panorama político del Periodo Intermedio Tardío como fragmentado o balcanizado, con un complejo mapa compuesto por varias formas de cacicazgos jerárquicamente organizados en el centro y centro-sur de los Andes. No menos complejo es el mapa estilístico que a veces coincide con el mapa político en cuanto a la configuración de las fronteras. En cada área se percibe la evolución de diferentes estilos textiles, y a veces es posible detectar influencias foráneas, ya sea en la imaginería o en las técnicas (Fig. 2). Durante el Horizonte Tardío, los incas integraron rápidamente a las entidades políticas regionales en un imperio panandino, y un nuevo nivel de influencia - que comunicaba una identidad modificada y negociada dentro del Imperio Inca - fue incorporado a las prendas vestidas por los curacas y los nobles de alto rango. Los estilos híbridos, llamados Inca Provincial, no reemplazaron a los estilos locales sino que coexistieron con ellos. La influencia inca puede percibirse en las proporciones de las prendas, en los tejidos, los colores, las imágenes o los diseños (Fig. 3).

Los grupos étnicos, o señoríos, son conocidos hasta cierto punto a través de los estudios basados en las crónicas y los documentos etnohistóricos del periodo Colonial, así como a través de la arqueología. No obstante, el enlace entre la arqueología y la etnohistoria no siempre es total, pese a los esfuerzos de-

◀ Fig. 1. Túnica. Estilo Inca Provincial. 81 cm de largo. 69/5614/T271. Esta túnica procedente de Arica muestra un diseño tejido en tapa que imita al tie-dye. Colección Museo Universidad de Tarapacá, San Miguel de Azapa, Arica, Chile. Foto: Fernando Maldonado, Cre-imagen, Santiago 2010.

▲ Fig. 2. Manto. 132 x 73 cm. Fue espléndido tejido con plumas tejidas muestra una mezcla de estilos. El hilado en tupu de Chancay, la imaginería de Nasca y la combinación de colores es característica de los textiles inca. Estos atributos sugieren que fue tejido en el área de Chancay durante el periodo Inca, luego de la ocupación chimú de la zona. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

hallazgos fortuitos de textiles en áreas distantes de su centro, a juzgar por el estilo (Fig. 4). Durante el Horizonte Tardío, la práctica inca de reubicar a las poblaciones (mitimaes) para promover sus empresas imperiales también fue causa de la dispersión de los tejidos lejos del lugar de origen de sus productores.

◄ Fig. 3. Chal femenino. Estilo Ychsma-loca, 76 x 93 cm. El motivo representado es típico de Ychsma, del mismo modo que el uso de fibra de algodón; la pieza completa presenta ningún de los rasgos típicos. Museo de Sitio de Pachacámac. ©Arturo Jiménez Borja. Lima.

▼ Fig. 4. Tela para turbante inca. Estilo Chimú, 61 x 47 cm. Aunque el área de esta cultura se localiza entre Tío (Perú) y Arica (Chile), tejidos similares a este han sido encontrados también en el valle del Rímac, en la costa central. Museo Amano, Lima.

► Fig. 5. Mantonera. Estilo Chancay, 92 x 33 cm. Los mantoneros confeccionados a diseño el estilo y a extender la tradición tecnológica. Los cuatro mantoneros chancay que están cosidos juntos, probablemente fueron tejidos por la misma persona y conservados como referencia para elaborar piezas grandes. Museo Amano, Lima.

dirigidos a este fin. Incluso cuando la arqueología y la etnohistoria encuentran su punto de encuentro, este generalmente se basa en la cerámica y los patrones de asentamiento más que en los textiles. Los tejidos presentan ciertos inconvenientes como herramientas si se pretende acceder a través de ellos el panorama político del período prehispánico. Ellos se conservan solamente en ciertas condiciones, generalmente en la costa árida. Como eran portátiles y muy valiosos, eran transportados lejos de su lugar de manufactura mediante el intercambio, tributo o peregrinaje. Sitios como el santuario de Pachacámac poseen textiles que se elaboraron en regiones que se extienden sobre el territorio peruano e incluso más allá.[1]

El panorama se complica más aún por la probable organización socioeconómica del territorio andino en forma de archipiélagos verticales y horizontales.[2] El establecimiento de comunidades satélite para ganar recursos de distintos nichos ecológicos (verticalidad), o para intercambiar entre diferentes zonas costeras (horizontalidad), explica probablemente los

A pesar de las dificultades arriba mencionadas, los textiles son una fuente privilegiada de información sobre la relación entre el estilo, la iconografía, el rango del usuario y la identidad en los períodos tardíos en vista de la cantidad de información que pueden brindar al investigador: las características tecnológicas de la manufactura, la torsión de los hilos, la estructura del tejido, hacen posible establecer diferencias objetivas entre una prenda y otra al compararlas. Más aún, los hábitos manuales, que se reflejan en las prácticas textiles y en la tecnología, tienden a persistir a lo largo de prolongados períodos de tiempo. Con la acumulación de la información tecnológica sobre los estilos de los períodos tardíos,[3] es posible reconocer las técnicas de hilado, los tipos de telar o las prendas que derivan de ciertas partes de las regiones centro y centro-sur.

Así, las generalizaciones basadas en la recurrencia de los rasgos técnicos de una región han dado lugar al surgimiento del concepto de estilo tecnológico.[4] En el caso de los tejidos, el estilo tecnológico de la costa central y la costa sur del Perú se caracteriza por ciertas preferencias en el hilado, el tejido y la confección de prendas que difieren de un área a la otra (Fig. 5). A partir de estas variables se vislumbran cuatro regiones, cada una con su macrotradición propia a pesar de ciertos aspectos tecnológicos compartidos con los demás.

El estilo tecnológico, junto con la iconografía y el estilo enfocado desde una perspectiva formal y estética, es decir «artística», sirven como un herramienta confiable y efectiva para ubicar el lugar de origen de los textiles cuando estos han sido desplazados a zonas lejanas, y también resulta confiable en los casos de prendas en colecciones que carecen de información sobre su procedencia.[5] Los datos que se consiguen por esta vía tienen el potencial de aportar a la discusión sobre las relaciones entre las poblaciones locales y los grupos intrusivos que pueden ser conquistadores, migrantes, peregrinos, comunidades satélite o socios de intercambio.

Chancay, costa central

El estilo textil mejor conocido de la costa central en los períodos tardíos tuvo su centro en Chancay y los valles adyacentes. Aunque los tejidos chancay abundan en las colecciones privadas y públicas, y se publican con frecuencia,[10] a la fecha no se ha excavado de manera científica ningún contexto funerario de élite con textiles de esta cultura.[11]

El estilo Chancay se caracteriza visualmente por patrones repetitivos de figuras de tamaño pequeño, generalmente aves y motivos geométricos como grecas y ganchos. También se encuentra diseños de felinos, serpientes, peces y humanos, y en menor medida lagartijas, ranas, roedores y venados. Young sugiere que «las aves fueron símbolos o atributos de nobleza o realeza» en los textiles finamente trabajados de Lurín.[12] Los patrones de color y simetría gobiernan las ordenadas repeticiones de figuras, que comúnmente están organizadas en diagonales, zigzags, o en entramados de rombos (Fig. 6). Los motivos entretrabados, en los que la misma figura cubre todo el campo con decoración (Fig. 9). Los diseños entretrabados tienen una larga historia local que se remonta al menos hasta el Período Intermedio Temprano (0-700 d. de C.), en donde son notables en la cerámica de la costa central.[13]

Las prendas chancay fueron confeccionadas predominantemente con algodón, un producto costeño, aunque la fibra importada de alpaca se usó en poca cantidad en los bordes de los tapices o en figuras aisladas en la mayoría de los tejidos. Cuando los tejedores usaban hilos de alpaca de manera intensiva en una túnica o una manta grande, solían optar por una técnica de «cara trama», como el brocado sobre una superficie tejida de algodón, lo que logra el mayor efecto de color con la menor cantidad de hilo de lana de camélido. La fibra de alpaca fue posiblemente valorada por el rango superior de colores que podía obtenerse mediante el teñido, y era un privilegio de la élite. El hilado del algodón y las fibras de camélido generalmente tenía torsión en Z (hacia la derecha) y torsión de dos hebras en S (hacia la izquierda), con excepción de prendas para la cabeza muy finas, que eran tejidas con hebras muy retorcidas en S. Los hilanderos chancay utilizaban un huso con punta en ambos extremos. Al orientarse verticalmente, este huso permite obtener hebras torcidas en Z, pero al sostenerlo de manera horizontal e hilar moviendo el otro extremo, se obtiene hebras con torsión S.[14]

Las figurillas vestidas (conocidas popularmente como «muñecas»), que acompañaban a los muertos en los cementerios del valle de Chancay, ilustran cómo se expresaban las distinciones de género en esta cultura.[15] Las figurinas femeninas tienen en el rostro

◄ Fig. 6. Manto. Estilo Chancay. 85 x 69 cm. Este fragmento fabulosamente tejido, procedente de Lauri, valle de Chancay, combina aves tejidas en tapiz en el fondo con grecas escalonadas entrelazadas en el cuerpo. Son típicas de esta cultura las telas de algodón, elaboradas con técnica de brocado e hilos de camélido teñidos. Museo Amano, Lima.

► Fig. 7. Figurina femenina. Estilo Chancay. 24 cm. Esta mujer, procedente de Pisquillo Chico, valle de Chancay, tiene el cabello tejido en tapiz, con líneas arenadas que representan pintura facial. Museo Amano, Lima.

► Fig. 8. Figuras modeladas. Estilo Chancay. 24 cm. Procede de Pisquillo Chico. Visten una túnica y taparrabo, y llevan una banda en la cabeza. El cuerpo fue elaborado con carrizo y los miembros están envueltos con hilos. Museo Amano, Lima.

líneas diagonales rectas o dentadas y llevan vestidos tubulares con aberturas horizontales en el extremo superior para la cabeza y los brazos (Fig. 7). Las masculinas visten una túnica corta sin mangas, con una abertura vertical para el cuello y costuras en el centro y los lados, así como un taparrabo amarrado en la cintura. Los rostros de los hombres tienen una zona triangular alrededor de la boca de color amarillo, mientras que el resto de la cara es roja (Fig. 8). Las figurinas femeninas tienen cabello largo y suelto, generalmente cubierto con una prenda para la cabeza caída, mientras que las masculinas con frecuencia lucen una vincha, a veces con barboquejo. La ropa femenina, ya sea en miniatura o de tamaño natural, posee aberturas y urdimbres horizontales, mientras que la ropa masculina tiene aberturas y urdimbres verticales. La oposición vertical/horizontal en la elaboración de prendas masculinas/femeninas está muy extendida en los Andes, pero no es universal. [8]

Los vestidos de tamaño natural para las mujeres estaban hechos de dos o más piezas largas de tela de algodón, que eran cosidas juntas, a lo largo, y luego como un tubo [9]. Afortunadamente han sobrevivido algunos vestidos llanos y fragmentos de los pintados. Son raros los vestidos completos con diseños pintados, pero existen varios, ahora abiertos y extendidos (Figs. 11 , 12). Los pliegues o frunces eran usados para reducir el tamaño del vestido tubular a la talla humana [10]. Son características en la vestimenta femenina de esta región las prendas para la cabeza tejidas delicadamente en gasa, a veces con figuras bordadas o con diseños teñidos con reservas (*resist-dyed*) sobre toda la pieza. Esta es una prenda que parece no haberse conocido en otras regiones (Fig. 9).

Las prendas masculinas más elaboradas poseen diseños más bien tejidos que pintados. Las túnicas cortas y anchas tienen extremos con flequillos de hebras o lengüetas, así como diseños en brocado. Aquellas confeccionadas con la técnica de tapiz son menos comunes. Los taparrabos rectangulares tienen la parte delantera con diseño o un anillo y flequillo, y eran asegurados por la pretina mediante amarres. Los mantos, generalmente elaborados con varias piezas estrechas, eran las prendas masculinas más grandes y espectaculares (Fig. 10).

Las prendas chancay de las fases tardías muestran influencias de las incursiones chimú e inca en la costa central (Fig. 2). La expansión sureña del Imperio Chimú alrededor de 1350 d.C. [11] introdujo nuevas formas de vestimenta para la élite. Gran'des taparrabos con túnicas que hacían juego y turbantes son típicos de los trajes de élite chimú [12] y se conocen versiones chancay de algunas de estas enormes prendas [13]. Dado que estos tejidos muestran imaginería y rasgos tecnológicos chancay, parece que los poderosos señores de esta cultura costeña comenzaron a vestir a la élite chimú en sus conjuntos de prendas muy grandes. Un poco más de una centuria después, la costa central fue incorporada al territorio del Imperio Inca. El sello cuzqueño puede ser detectado en las túnicas con tamaño inca pero elaboradas con técnicas y motivos decorativos chancay. Jane Feltham [14] ha sugerido que la repetición de figuras dentro de un diseño también puede reflejar la influencia inca. El

▲ Fig. 9. Prenda para la cabeza. Estilo Chancay, 109 x 86 cm. Las mujeres de esa cultura lucían estas finas prendas confeccionadas con hilos de algodón muy esmerados. Sujetaban y ajustaban estratégicamente, tal como muestra el fémur de perú, aparecen bordados sobre los tejidos de gasa. Museo Amano, Lima.

▲ Fig. 10. Manto, 234 x 304 cm. Prenda tejida con técnica de tapiz, exponente parejas masculinas vestidas con gorros chancay con dos puntas y los pantalones tipo muslillo. La alternancia en damero de las figuras y el esquema de colores puede reflejar influencia inca, pero la elaboración del manto sigue las normas chancay. Museo Amano, Lima.

◄ Fig. 11. Vestido. Estilo Chancay, 150 x 110 cm. Las mujeres de la élite chancay probablemente lucían vestidos con diseños pintados, como este ejemplar. Los vestidos tubulares eran hechos con grandes piezas de tela de algodón y en varios estilos costeños. Museo Amano, Lima.

▲ Fig. 12. Detalle del vestido Chancay de la Figura 11, muestra personajes antropomorfos y diseños escalonados de espaldas.

▲ Fig. 13. Camisa, 47 x 108 cm. Esta camisa de algodón confeccionada en tapiz fue una de las prendas más valiosas enterradas con el hombre de Armatambo. Rasgos pequeños, como el tratamiento de los ojillos y los flequillos amarillos, son característicos de las camisas ychsma. Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

► Fig. 14. Detalle de manto. Estilo Ychsma. Pez: 48 x 16 cm. Un manto excavado en Armatambo presenta parches tejidos en forma de peces finamente trabajados, con mucho detalle y vívidos colores. Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

► Fig. 15. Túnica, 46 x 127 cm. Esta prenda, enterrada también con el hombre de Armatambo, es un tapiz ramado con un diseño de cabezas de serpiente entrelazadas. Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

► Fig. 16. Vestido. Estilo Ychsma, 116 x 134 cm. Procedente de un entierro disturbado de Armatambo. Es posible que fuese confeccionado o remodelado para cubrir un fardo, pues las aberturas en el extremo superior son demasiado pequeñas para las manos y los brazos. En periodos más tempranos, en esta región los vestidos fueron usados para cubrir a los fardos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

◄ Fig. 17. Detalle de manto o chal. Estilo Ychsma, 160 x 185 cm. Decorado con temas marítimos como buceadores que buscan Spondylus y remadores en caballitos de totora. Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

▲ Fig. 18. Detalle de manto, 180 cm de ancho, largo e incompleto. Este manto de brocado fue encontrado en Armatambo, dentro del fardo funerario de un individuo masculino que tenía una severa enfermedad en la columna, y se cree que la figura era su retrato. Destaca la marcada diferencia entre esta figura ricamente ataviada y los crustáceos en el fondo. Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

◄ Fig. 19. Detalle de túnica. Estilo Inca Provincial, 79 x 81 cm. Tejida con algodón y los colores típicos de Ychsma. Los fragmentos del hombro indican que las áreas azul y marrón estaban invertidas en la otra cara. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

damero está estrechamente asociado con los diseños incas en los textiles, aunque no está limitado a este estilo. A su vez, el esquema de colores rojo y oro está fuertemente relacionado con los tejidos inca e inca provincial de la costa central y costa sur.

Los textiles chancay de las fases tardías sugieren que los señores locales renegociaron su identidad tanto bajo la hegemonía chimú como la inca, incorporando atributos de los estilos intrusivos en sus prendas. El estilo local también se mantiene junto con los estilos híbridos, hasta el periodo Colonial.

Ychsma, costa central

Ychsma fue un señorío pequeño pero poderoso que tuvo su centro en los valles bajo y medio de Lurín y Rímac, área que incluía al importante santuario de Pachacámac. El señor de Lima (Rímac) detuvo el avance de Chimú hacia el sur en Carabayllo e impidió la intrusión en el territorio ychsma. Las residencias de élite y las huacas están ubicadas a lo largo de los canales subsidiarios del valle bajo del Rímac, mientras que las pirámides con rampa se localizan en Pachacámac. Los sitios más importantes del territorio ychsma son Armatambo, Rinconada Alta y Puruchuco, entre otros.

El estilo Ychsma difiere significativamente del estilo Chancay, al menos en las prendas que parecen haber sido una prerrogativa de los individuos de alto rango. Aunque los textiles ychsma que se han encontrado en contextos del Periodo Intermedio Tardío no están completos o no son numerosos, contribuyen a reconstruir el perfil del estilo tecnológico, así como a ilustrar algunos de los tipos distintivos de prendas. Un rasgo extraordinario es el uso casi exclusivo de algodón en la tapicería. El rango de colores es apagado: marrón, blanco y azul. Las hebras generalmente tienen torsión Z y dos hebras torcidas en S, con excepción de los taparrabos, en los que se usaban hilos con torsión S, y de las hebras del brocado, las cuales son variables.

El fardo funerario que contenía a un individuo masculino, excavado en 1982 en Armatambo, ofrece un cuadro más detallado de los tejidos de élite ychsma. Aunque este contexto ha sido fechado como perteneciente al Horizonte Tardío por la presencia de un plato inca en la tumba, las prendas son de estilo local y están relacionados con aquellas mencionadas anteriormente como del periodo anterior. Este fardo contenía túnicas y taparrabos, así como gran cantidad de telas para envolver que probablemente sirvieron como mantos durante la vida del individuo. Sus camisas más elaboradas eran cortas, sin mangas, y tejidas con la técnica de tapiz (Fig. 13).

Los parches de tapiz de algodón, a veces con forma de pescado, son característicos del estilo Ychsma. El hombre de Armatambo tenía parches de pescados cosidos en uno de sus mantos y también otros muchos parches sueltos en el relleno de la tumba provenientes de otro textil (Fig. 14). Los parches estaban cuidadosamente acabados en todos sus bordes, antes de ser cosidos a una tela de fondo. También tenía un manto con parches cuadrados de tapiz. En los estilos andinos, los parches figurativos no son comunes, pero aparecen en los textiles sicán, que provienen del valle de Lambayeque. Los parches de tapiz de la cultura Sicán se distinguen de los de Ychsma por la forma, imaginería y fibra, y generalmente están cosidos a las camisas en lugar de los mantos.

El estilo Ychsma exhibe dos amplias clases de imágenes. Una de ellas tiene parecido a la imaginería de los estilos costeños, y consiste en figuras entrelazadas de aves, serpientes, cabezas de felino y motivos geométricos que se repiten en diagonal (Fig. 15). La otra clase incluye imaginería representativa, especialmente peces y humanos con vestimenta elaborada, pero también plantas, aves y otros animales asociados con el mar. Las figuras pueden estar acompañadas por un arreglo irregular de pequeñas imágenes en el espacio de fondo (Fig. 18). También se representan acciones, como por ejemplo peces ingiriendo pequeñas criaturas marinas, mientras que las aves picotean su cuerpo, y también se representan escenas que incluyen la recolección de valvas de Spondylus por buzos que a veces están atados con sogas a una balsa (Fig. 17). Ambas clases de imaginería aparecen en los mismos tipos de prendas, de hecho, en la misma prenda a veces, pero parecen originarse en fuentes distintas. La primera clase, particularmente los

diseños basados en los motivos entretrabados, tiene antecedentes locales. La segunda clase, especialmente aquellos ejemplos con un arreglo irregular de pequeñas figuras en el fondo, sugiere influencia del estilo Sicán de la costa norte. La recolección de *Spondylus* es un tema notable, pues los bivalvos se encuentran en las tibias aguas costeras de Ecuador. Ychsma une influencias de varias fuentes en un estilo que es distinto de aquel de sus vecinos de la costa central.

El estilo tecnológico de los textiles ychsma es similar al de los tejidos chancay, aunque difiere en los detalles. Los hilanderos utilizaron un huso con puntas en ambos extremos, y la mayoría de sus hebras tenían torsión Z y de dos hebras en S. Sin embargo, los hilanderos utilizaron hilos con torsión en S muy retorcidos para tejer los taparrabos masculinos, y no para elaborar las prendas de cabeza femeninas. El taparrabo ychsma tiene forma de reloj de arena y dos esquinas del mismo taparrabo elásticos fueron usadas para amarrar la tela. Este tipo de taparrabo se encuentra en el Sur hasta Chincha[31], pero no se ha reportado en la región de Chancay.

Los vestidos de las mujeres se ajustan a la tradición costeña en los rasgos generales. Son tubulares y las prendas de algodón consisten de una falda y otra para el cuerpo, con aberturas horizontales en la parte superior para la cabeza y los brazos. Son características de los vestidos ychsma las series de pliegues en los lados derecho e izquierdo de la prenda para el torso, así como la costura curva en la pretina[32]. La mayoría de vestidos ychsma fue confeccionada con varias piezas de tela llana, sin teñir, que eran unidas mediante costura, con las urdimbres

▲ Fig. 20. Detalle de manto. Estilo Ica, 29 x 46 cm. El extremo inferior de una de sus piezas muestra los brillantes colores y figuras serpentiformes a aves que embellecían los bordes de las prendas de algodón de este estilo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 21. Detalle de manto o chal. Estilo Ica, 32 x 31 cm. Aves de perfil y otras que aparecen duplicadas por simetría en espejo se repiten en los bordes. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 22. Bolso. Estilo Ica, 38 x 23 cm. El estado fragmentario de la mayoría de los textiles de Ica se debe posiblemente a la práctica de entierros secundarios. También reutilizaban los fragmentos, como lo indica los acabados de este bolso que fue confeccionado con una pieza de una manta femenina. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

orientadas horizontalmente. Algunos ejemplos poco comunes incluyen ciertas piezas con colores o diseños teñidos, y estos ejemplos pueden corresponder a un rango elevado (Fig. 16).

El estilo Ychsma pudo haber florecido durante el periodo Inca, pues la mayoría de contextos con textiles elaborados parecen provenir del Horizonte Tardío y no del Periodo Intermedio Tardío. Tal vez como guardianes del sagrado santuario de Pachacámac - el más venerado de la costa-, la élite disfrutaba de una posición de privilegio bajo el dominio inca. Varios tipos de tejidos ychsma-inca son conocidos. Algunas túnicas y parches elaborados con tapicería utilizan tramas de fibra de camélido en colores rojo y oro, además de hilos de algodón, lo que podría indicar que las fibras de camélido fueron más accesibles bajo el régimen inca. Se ha encontrado túnicas de tamaño inca que fueron confeccionadas con fibras y técnicas costeñas en fardos disturbados del cementerio de Rinconada Alta[33]. Varios ejemplos no publicados poseen diseños entretrabados, elaborados con la técnica del brocado en la parte superior de la túnica. Precisamente una túnica de tapiz, que exhibe el esquema de color de piezas de algodón similares de la cultura Ychsma, es un ejemplo de vestimenta de estilo provincial inca de esta región (Fig. 19). Esta prenda muestra atributos inca típicos en los diseños geométricos, un canesú escalonado, y orientación de la urdimbre y colores alternados en las costuras.

Los textiles de estilo Ychsma encontrados en Pachacámac fueron presentados en publicaciones tempranas[34], pero solo recientemente ha sido posible describir el rango de tipo de prendas, técnicas e imaginería que caracterizan al estilo[35]. Este parece haber evolucionado a partir de influencias eclécticas, no siempre locales. Las influencias pueden deberse a la ubicación del santuario de Pachacámac en territorio ychsma, que atraía visitantes, tejidos y *Spondylus* de los extremos del territorio andino.

Estilo Ica, costa sur

Los trabajos arqueológicos de Max Uhle en el valle de Ica son la base para nuestro conocimiento de la organización sociopolítica de este valle y la existencia de élites en los periodos tardíos. A partir del análisis de las ofrendas como artefactos de oro, plata y madera de los contextos funerarios excavados por Uhle, Dorothy Menzel distingue individuos de distinto rango[36]. Ella afirma que los nobles locales continuaron siendo poderosos junto con sus similares incas que fueron enterrados en Ica durante el Horizonte Tardío. Lamentablemente, las distinciones de rango y origen no se reflejan con claridad en los tejidos debido a la práctica de enterramientos secundarios en Ica. Los cuerpos eran retirados de las tumbas y los huesos descarnados eran pintados con color rojo y reenterrados en urnas, destruyendo en este proceso los tejidos presentes en los contextos funerarios. Sin embargo, los fragmentos han permitido que Ann Rowe identifique un tipo de prenda - un manto o chal femenino- y que sugiera una secuencia cronológica para ella[37].

Hasta ahora, las prendas femeninas son mejor conocidas que las masculinas. El manto femenino era elaborado con dos piezas idénticas, cada una con extremos coloridos y una sección central llana. Los extremos del tapiz, que eran tejidos con tramas de fibra de camélido sobre urdimbres de algodón, son predominantemente rojos, con añadidos azul, verde, morado, oro y marrón (Fig. 20). Cada extremo posee varias zonas con distintos diseños: zoomorfos (con frecuencia aves) o geométricos (Fig. 21). Los extremos están tejidos con un tipo de tapiz entretrabado llamado «subflotante» porque las tramas flotan de un área de color a la siguiente en la parte que está debajo de la tela. Esta técnica simplifica el tejido de los estrechos contornos negros de las figuras, y es característica de la tapicería de Ica pues no se usa en otros lados. La sección central de los mantos generalmente está tejida con la técnica del brocado, con hebras de algodón sobre una tela de fondo del mismo material, lo que produce un efecto de textura o de diseño de pequeña escala. Al igual que los otros estilos costeños que se han presentado, los tejidos son predominantemente de algodón, con uso en los bordes de pequeñas cantidades de hebras de camélido teñidas. Los hilos de algodón y camélido son generalmente torcidos con orientación Z y de doble hebra con torsión S.

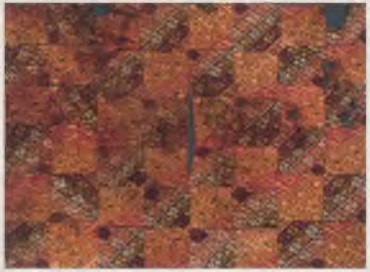
Los conjuntos de prendas en miniatura que consisten en un manto prendido a un vestido tubular, sugieren que el primero era lucido con las piezas del borde orientadas verticalmente y las urdimbres horizontales[38]. Los

◄ Fig. 23. Manto. Estilo Ica, 56,5 x 59 cm. La división en cuadrantes podría reflejar la partición en cuatro partes del Imperio Inca. Las figuras de aves y camélidos aparecen en los cuadrángulos inferiores, mientras que en los superiores hay motivos basados en ganchos y pirámides. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 24. Detalle de camisa o manto. Estilo Ica, 27 x 37 cm. Posee un borde tejido con tapiz subflotante que está cosido en una tela separada. Esta técnica es característica de los textiles de Ica. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 23. Túnica media. Estilo Nasca, 96 x 130 cm. Esta túnica, adquirida en Huacarpi, probablemente fue usada por un miembro de la élite de Nasca. Los diseños de figuras están tejidos con distintas técnicas: tapiz liso y tapiz inacabado. Museo Amano, Lima.

► Fig. 24. Detalle de la túnica de la Figura 23 con áreas de dos cabezas que se intercalan diagonalmente.



vestidos de algodón en miniatura poseen urdimbres horizontales y aberturas en el mismo sentido para la cabeza y brazos en la porción superior, de manera similar a los vestidos de los estilos de la costa central. Un rasgo poco común de estos vestidos en miniatura es una solapa superpuesta en la parte trasera. Los vestidos en tamaño natural pueden tener un pliegue en la espalda en lugar de una solapa, y fueron probablemente hechos con dos piezas de tela cosidas juntas en la cintura.

Las prendas principales vestidas por los hombres aparentemente no han sido identificadas aún, pero algunos fragmentos con bordes de tapiz podrían ser parte de camisas o mantos (Fig. 24). Los orillos son tejidos en forma separada y cosidos al borde de una tela de algodón. Este método de confección difiere de aquel de los mantos femeninos, en los que los bordes y la sección central son tejidos con la misma urdimbre. El cuerpo principal de las prendas fragmentadas a veces presenta diseños geométricos tejidos con la técnica de urdimbres y tramas discontinuas. En esta técnica, cada área de color tiene hilos separados (o discontinuos) en la dirección tanto de las urdimbres como de las tramas.

El estilo Ica posee varios tipos de imaginería y diseños que son combinados de distintas maneras. Las aves dominan la imaginería figurativa, aunque también están presentes los peces, las serpientes y algunos cuadrúpedos. Ciertos motivos son repetidos en diagonales en direcciones trasladados, mientras que otros se repiten en grillas o entramados. A veces, los diseños pequeños o trasladados llenan el espacio interior de figuras geométricas como ganchos o grecas escalonadas (Fig. 22). Lo opuesto es también común, mientras que el espacio exterior es llenado con diseños, pero también ambos espacios pueden ser llenados con diseños y colores contrastantes. Algunas telas que no parecen ser prendas están divididas en cuatro partes con distintas figuras en cada cuadrante (Fig. 23). Estas telas combinan diseños angulares y llamativos con reflejos de motivos más pequeños, lo que parece sugerir una fusión de influencias en el período Inca.

◄ Fig.27. Túnica. Fase Nasca/Inca, 107x79cm. Esta prenda habrían sido usada por los hombres de la élite de Nasca, alternada con las vestiduras del Horizonte Tardío. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

◄ Fig. 28. Detalle de la Figura 27. Muestra diseños de cruces escalonadas con círculos en el centro, conocidas como la cruz andina o chakana.

Los contextos con textiles nasca de élite son demasiado escasos como para elaborar un cuadro detallado de la vestimenta de tiempo. Los tejidos individuales sugieren que los curacas hacían un gran uso de tapiz, y una túnica confeccionada con la misma técnica (Fig. 25). Se afirma que los textiles elaborados con otras técnicas costeñas provienen de Nasca; pero las prendas de tapiz - que utilizan hebras teñidas en colores brillantes para las tramas - eran posiblemente las de mayor prestigio (Fig. 26).

Varios tejidos de Ica y Nazca son atribuibles al Horizonte Tardío, ya sea por la técnica empleada o por el estilo. La gran cantidad de textiles sugiere que pudo haber una revitalización del tejido en la costa sur bajo la hegemonía inca. Las túnicas que tienen bandas horizontales con pequeñas figuras en la sección inferior son particularmente numerosas. Ellas poseen las proporciones características de las túnicas incas pero fueron hechas principalmente con algodón y tejidas en dos piezas, como la mayoría de las túnicas costeñas. Las de estilo Ica-Inca del valle de Ica generalmente tienen dos figuras angulares en la sección superior, similar a aquellas que aparecen en los tejidos divididos en cuatro campos. El diseño de rombos o cruces escalonadas (Fig. 27) es más característico de las túnicas nasca-incas. Este tipo de prendas refleja una de las maneras cómo la población de la costa sur modificó su identidad para asumir un lugar en el nuevo orden político del Imperio Inca (Fig. 28).

Chuquibamba

Algunas veces se encuentran tejidos de Chuquibamba en la costa sur, pero aparentemente están fuera de su lugar de origen. El estilo tecnológico señala que fueron hechos en la sierra. En ellos se usa fibra de camélido de manera exclusiva. El tapiz entrelazado, técnica asociada con los estilos y el telar serranos, fue utilizado para elaborar las prendas de Chuquibamba. El telar vertical con tensión fija en las urdimbres es el preferido para esta técnica, y los tejedores hacen e

◄ Fig. 29. Vestido de mujer. Perú; Chuquibamba. Precolombino. Inicios del siglo XIV-siglo XVI. Cabello de camélido; algodón. 51.5 pulgadas x ancho 54.5 pulgadas (130.8 cm). Se muestra con una capa doblada de tela en el extremo superior, como habría sido utilizado. Las pequeñas figuras de aves, tejidas con hilos complementarios, tienen un fondo cuyo fondo, tejidos con tapiz entrelazado. Purchase, Pfeiffer Fund and Arthur M. Bullowa Bequest, 1995:1195.1098. The Metropolitan Museum of Art, New York, NY, U.S.A. Image copyright© The Metropolitan Museum of Art / Art Resource, NY.

► Fig. 30. Detalle de poncho estilo Chuquibamba. 101.5 x 240.5 cm. La abertura para el cuello se orienta de manera vertical y fue confeccionada juntando primero con un hilo de algunos a largo contando las urdimbres. PV-2-10084. Estilo Chuquibamba-Inca, Cusco, Horizonte Tardío, tapiz entrelazado 240 x 180 cm. Colección MAU. Donación Javier Valentín Coquis, Lima.

► Fig. 31. Taparabos Estilo Chuquibamba. 58 x 81 cm. La ubicación de los amarres de la cintura indica que era utilizado de lado. La tela habría formado una pretela pequeña y abierta en los lados de los muslos. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

incas de la sierra central lo usaron, así como los de Chuquibamba.

Este estilo, conocido anteriormente a través de la cerámica, tuvo su centro en los valles altos al noreste de Arequipa, en donde la conservación de los textiles es mala. El estilo tiene larga duración, extendiéndose a través de los períodos tardíos hasta la Colonia. Aunque se han excavado muy pocos tejidos chuquibamba de manera científica, son tan distintivos que ha sido posible identificar tipos de prendas masculinas y femeninas, y describir la imaginería, los diseños y las técnicas. La gran cantidad de tejidos que ha sobrevivido fuera del núcleo de Chuquibamba indica que en los períodos tardíos las prendas mismas o las personas que las portaban o producían viajaban largas distancias.

Las prendas más elaboradas de este estilo son grandes, con colorido brillante y con muchos diseños. Vestidos y mantos, así como los ponchos masculinos, fueron tejidos como una sola pieza en un telar grande, y no se usaron costuras para su elaboración. Los estudios y muestras tienen rasgos tejidos que indican cómo eran usados. Las líneas de dobléz indican un cambio del lado derecho de la tela al reverso de la misma. Aparentemente los tejedores comenzaron su labor en una cara del telar vertical, y luego cambiaron su posición al lado opuesto para hacer la línea de dobléz.

El vestido de mujer (Fig. 29) tiene una línea de dobléz tejida alrededor de veinte centímetros del extremo superior del rectángulo grande. La ubicación indica que el vestido era usado con un pedazo de tela doblado sobre el torso. La prenda habría cubierto el cuerpo, estando sujetada en los hombros con agujas y amarrada con cinturón o faja. El manto vestido por las mujeres de élite de Chuquibamba, se usaba doblado por la mitad, y la línea de dobléz está ubicada aproximadamente a la mitad. La prenda fue diseñada de manera que las dos capas del chal doblado mostraran el lado acabado del textil cuando este era usado sobre los hombros.

Aunque los mismos diseños se emplearan en la ropa femenina y masculina, se veían diferentes cuando las prendas eran usadas. Cuando los ponchos masculinos se colocaban sobre los torsos, rotaban noventa grados de la orientación que tenían al momento de ser tejidos, lo que no ocurría con las prendas femeninas (Fig. 30). La rotación cambia el ángulo de las líneas de color diagonales y la orientación de las figuras en los cuadrados pequeños. El género era expresado en múltiples rasgos de las prendas de Chuquibamba. La vestimenta femenina era envuelta alrededor del cuerpo y vestida en capas o doblada, lo que no ocurría con los hombres. Las túnicas masculinas tenían aberturas para el cuello verticales, mientras que los vestidos de las mujeres las tenían horizontales, en el extremo superior, entre los alfileres de los hombros.

Dos técnicas (tapiz entretrabado y tramas complementarias) y dos niveles de diseño (color y figurativo) produjeron el vívido efecto de las prendas. Los elementos figurativos están confinados en cajas que están centradas en rectángulos. Las figuras más recurrentes son de peces, serpientes entrelazadas y varios tipos de aves. El fondo de tapiz generalmente está compuesto por una grilla geométrica de rectángulos bicolores, con colores que se repiten en diagonal. La estrella de ocho puntas aparece en varios textiles de Chuquibamba pero no en todos, y fueron invariablemente tejidas con la técnica de tapiz. Desafortunadamente el patrón es invertido y los motivos figurativos forman el fondo para la repetición de estrellas de ocho puntas (Fig. 31).

La población usaba gran variedad de bolsos tejidos, incluyendo pequeñas talegas, bolsos trapezoidales y grandes bolsas para la coca (Fig. 34). También usaban varios tipos de cinturones o fajas, incluyendo bolsas-faja.

El tamaño y la variedad de las prendas que se han conservado sugieren que las mujeres y los hombres podían demandar gran cantidad de trabajo y de materiales para sus impresionantes prendas.

Las prendas chuquibamba-inca que han sobrevivido tienen elementos que indican que la élite mantenía una posición favorable durante el Imperio Inca, tal vez relacionada con el transporte de productos costeños al Cusco. Las túnicas de tapiz con tamaño inca e imaginería y colores chuquibamba tienen diseños en la mitad de la prenda (Fig. 33) o en toda ella. En una muestra de ocho túnicas de este tipo, todas ellas contenían la estrella de ocho puntas y seis tenían motivos de peces (dos de ellas repetían solo estrellas). Si bien el motivo de la estrella podía hacer referencia a la provincia de Condesuyos, el motivo del pez puede referir al producto que debía transportarse al Cusco.

Las bolsas para coca elaboradas con la técnica del tapiz, con una gruesa paleta y un fleco elaborado situado en la base, son otro tipo de tejido chuquibamba-inca. Un ejemplo muestra motivos chuquibambas en un lado de la bolsa, y un símbolo imperial llamado «llave inca» en el otro (Fig. 32). La paleta tejida que cuelga debajo de la bolsa representa filas de llamas en el esquema de color imperial: rojo y oro. Las llamas pueden hacer referencia a las caravanas que transportaban productos costeños al Cusco. A juzgar por la alta calidad de los textiles, la nación chuquibambra continuó prosperando durante el período Inca, posiblemente debido a que eran los proveedores y transportadores de productos costeros como pescado, el cual está representado en la mayoría de las túnicas chuquibambra-inca.

► Fig. 32. Bolso. Estilo Chuquisamba-Inca. Probablemente fue usado por una persona de Chiu-quillamba de alto rango, con estrechas vínculos con los incas, para mostrar un lucimiento imperial, común en las tunicas incas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 33. Túnica. Estilo Chuquisamba-Inca, 97 x 80 cm. En la sección superior se alternan un par de peces con la estrella de ocho puntas. La extensión y el tipo de diseño indicaban el rango del usuario y su rol en el imperio inca. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 34. Bolsa. Estilo Chuquisamba, 103 (incluyendo el fleco) x 57 cm. Los bultillos en el arcoiris indican que es una bolsa para bajo de coca, pero su gran tamaño sugiere que fuera un uso más bien ceremonial. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

Estilo Llama y Cruz

Otro estilo serrano, hasta ahora no asociado a ninguna tradición cerámica, aparece en la costa sur, particularmente en el valle de Nazca, durante el Horizonte Tardío[10]. Los tejidos tienen un color rojo vistoso, fueron elaborados con fibras de camélido, y generalmente muestran filas de llamas y cruces, y a veces chevrones o triángulos escalonados. Algunos combinan tejidos llanos con cara de urdimbre, con tapices entrelazados en las áreas figurativas (Fig. 35). Otros utilizan urdimbres discontinuas para obtener las bandas de chevrones, mientras que unos tienen toda la cara de trama. Las telas principales de este estilo son grandes rectángulos confeccionados con dos o tres piezas, y tienen borlas distintivas en las cuatro esquinas. Se cosieron cubiertas tejidas sobre la parte superior de las borlas. También se conocen hondas o cinturones relacionados con este estilo (Fig. 37)[11].

Las paletas tejidas con diseños de llamas están asociadas más estrechamente con las bolsas para coca del estilo Llama y Cruz que con sus similares del estilo Chuquisamba-Inca. Las filas de llamas y cruces generalmente se repiten sobre un fondo rojo en los bolsos tejidos con técnica de tapiz (Fig. 36), pero también es posible observar algunos motivos geométricos. Las llamas suelen tener cuerpos cuatripartitos, tal vez como referencia a la división en cuatro partes del Imperio Inca. Estas paletas tejidas en rojo y oro con motivos de llamas pueden ser la insignia de una categoría de estatus en el incanato, pues están asociadas con varios estilos de bolsas para coca. Además, no tienen un uso identificable además del de insignia. Bajo el dominio inca, los especialistas en determinadas artes o labores tenían un estatus especial y eran llamados *camayoc*. Como las especializaciones serranas incluían a los *llamacamayoc*[12] es probable que las paletas tejidas que exhiben llamas sean emblemas del estatus de estos especialistas.

Otra conocida práctica inca era la reubicación de comunidades (*mitmaes*) en nuevas áreas para satisfacer las necesidades del imperio.

La aparición de este estilo de tejido serrano en el valle de Nazca durante el período Inca pudo deberse a la reubicación de poblaciones serranas especializadas en camélidos y que tenían a su cargo el transporte de bienes desde la costa hasta el Cusco a través de caravanas de llamas. El valle de Nazca se encuentra en un extremo de una arteria principal de comunicación de la costa con la sierra. Un grupo serrano, los lucanas, cultivaban cochinilla[13], el insecto que era la fuente del brillante tinte de color rojo usado en los tejidos de este estilo, en los terrenos por encima del valle de Nazca. El estilo tecnológico, la iconografía y la información etnohistórica contienen pistas que indican que los hacedores de los tejidos de llama y cruz eran *mitmaes* y *llamacamayoc*. Si eran las mismas personas que cultivaban cochinilla en la sierra arriba del valle de Nazca, es un tema que deberá investigarse más extensivamente. Las paletas tejidas con forma de campanas[14] y las que tienen distintas figuras pueden ser emblemas de distintos especialistas o *camayoc*.

◄ Fig. 35. Tela. Estilo Inca Provincial, 148 x 147 cm. Los textiles de color rojo, con figuras de llamas y cruces, aparecieron en la costa sur durante este período, y tal vez correspondan a las personas vinculadas desde la sierra para servir al inca. Las cintas de las esquinas sugieren que fue utilizada para llevar carga. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

◄ Fig. 36. Bolso para coca. Estilo Inca Provincial, 40 x 24 cm. Las paletas con llamas en colores rojo y oro, que cuelgan de los bolsos, habrían sido las insignias de los especialistas que conducían las caravanas de llamas entre la costa sur y Cusco. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

◄ Fig. 37. Honda. Estilo Inca Provincial, 164 x 0,3 cm. Hondas y fajas de color rojo, también con diseños de cruces o llamas, aparecen en la costa sur y central durante este período. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Cuando se discuten los estilos de los períodos tardíos, los tejidos que pueden asociarse con comercio y intimaes son factores adicionales que necesitan tomarse en cuenta.

El estilo Chiribaya

Un estilo particular, conocido como Chiribaya, floreció y desapareció durante el Período Intermedio Tardío (900-1350 a.d.) en el extremo sur de la costa del Perú[15] y la costa norte de Chile[16]. Aunque la población chiribaya vivía en los valles bajos cerca de la costa, sus textiles eran hechos de fibra de camélido y no de algodón, pues no podía cultivarse bien en esta parte de la costa. Pezuñas, cabezas y cuerpos de camélidos eran ofrendas comunes en las tumbas de Chiribaya Alta, y una variedad de camélidos con fibras excepcionalmente largas y finas fue identificada en El Yaral[17].

El estilo Chiribaya pertenece a la tradición tecnológica del centro-sur, la cual está basada

► Fig. 38. Bolsa para coca. Estilo Chinbaya, 38 x 57 cm. Estas bolsas trapezoidales son comunes entre los estilos del centrosur, pero las de Chinbaya mantuvo colores y diseños inconfundibles, que las distinguen de los otros estilos. Colección Centro Mallqui. Museo Municipal de Sitio El Algarrobal, Moquegua.

► Fig. 39. Fardo funerario. Cultura Chinbaya. Las cabezas típicas de los entierros de élite incluyen cerámica, calabazas, bolsas, sandalias, hasta en miniatura, así como comida y animales como coy y cabezas y patas de camélidos. Este fardo está sentado con una túnica pallcotuna y un tocado de plumas. Colección Museo Chinbaya. Museo Municipal de Sitio El Algarrobal, Ilo.

► Fig. 40. Los contextos funerarios de Chinbaya Baja incluían bolsas para coca y bolsacuipo que estaban llenas con hojas de coca. Varios de ellos estaban decorados con diseños basados en gauchos. Colección Centro Mallqui. Museo Municipal de Sitio El Algarrobal, Moquegua.

en la fibra de camélido que se extiende sobre la costa y la sierra. Al igual que los textiles que han sobrevivido hasta el presente en el centro-sur, los tejidos chinbaya tienen cara de urdimbre y diseños en bandas paralelas a las urdimbres. Las prendas, que incluyen túnicas, mantos, bolsas para coca, telas para transportar coca y bolsas-fajas, fueron tejidas con diseños de cara urdimbre (Fig. 38). La información disponible sobre los estilos del centro-sur indica que los hombres y las mujeres vestían túnicas con aberturas para el cuello verticales,[4] una práctica que se diferencia de las otras macroregiones. Las mujeres de la élite en esta región habían adoptado el vestido envuelto de los incas durante el Horizonte Tardío.[5]

La prenda chinbaya más destacada es la túnica trapezoidal que tomó forma de manera ingeniosa en el telar, recurriendo a palos extra para sostener las urdimbres adicionales que eran necesarias en el área más ancha de los hombros (Fig. 41).[6] Primero se tejía esta sección más ancha, entre los palos adicionales del telar, antes de comenzar con las secciones más estrechas ubicadas en la parte baja de la pieza. Las túnicas teñidas con bandas de figuras zoomorfas destacan sobre aquellas sin teñir que son mucho más numerosas. Aunque hombres y mujeres vestían túnicas, un estudio preliminar indica que aquellas con colores teñidos y una forma exageradamente trapezoidal estaban asociadas más frecuentemente con los entierros masculinos del sitio de Chinbaya Baja.[7] Los taparrabos trapezoidales, que también estaban vinculados a los individuos masculinos, son llanos o con listas.

Los mantos rectangulares son poco comunes en los sitios chinbayas, pero existen unos ejemplos compuestos por dos paños o piezas. Uno tiene listas en la dirección más corta (Fig. 42), mientras que el otro es más grande y con bandas en la dirección más larga. Aunque los mantos de dos piezas no tienen diseños figurativos, son los más finos de los tejidos chinbayas. Los colores preferidos son rojo y morado, especialmente en los textiles más exquisitos.

Los contextos funerarios de los sitios chinbayas ubicados en la cuenca del Osmore proporcionan información sobre distinciones y ocupaciones de género, así como de la vestimenta. Los fardos más elaborados de los individuos masculinos eran vestidos con cuerpos cilíndricos con cuatro pequeñas puntas, anchas fajas o cinturones trenzados y túnicas polícromas (Fig. 39). Algunos tenían hasta nueve bolsas para coca. El gorro de cuatro puntas de un individuo masculino enterrado en Chinbaya Alta fue cubierto con ornamentos de cobre, oro y plumas, mientras que la mujer que lo acompañaba lucía vinchas de metal y cinturones anchos y muy decorados.[8] Los hombres llevaban el cabello peinado con abundantes trenzas, mientras que las mujeres llevaban solo dos. Los bienes funerarios de las mujeres incluían instrumentos para hilar y tejer, mientras que los hombres eran enterrados con herramientas para pesca y con botes en miniatura, lo que sugiere que las ocupaciones eran exclusivas según el género.[9]

Los textiles de Chinbaya que poseen mayor cantidad de diseños son los accesorios más pequeños. Las figuras más comunes son serpientes con doble cabeza, colibríes, cóndores y humanos, así como variedad de volutas, diseños en «S», rombos y estrellas; ellas decoran bolsas para coca, telas para transportar la hoja sagrada y bolsas-fajas (Fig. 40). Algunas de las figuras zoomorfas son difíciles de identificar con certeza, pero es posible que entre ellas se encuentren sapos, zorros, camélidos y arañas.[10] Las bolsas y las telas para llevar la coca están asociadas con fardos de hombres y mujeres respectivamente. Las primeras generalmente tienen forma trapezoidal con tres o cuatro franjas con diseños, y largos flecos. Las telas para la coca generalmente muestran también tres franjas con diseños intercaladas con bandas de colores sin diseños (Fig. 43). Estas telas tienen bordes entretrabados en los ribetes de las urdimbres que se extienden más allá de la tela para formar lazos en sus esquinas. Los colores se repiten en la mayoría de textiles, pero no siempre con simetría en espejo en relación a la línea central, como ocurre con los tejidos de otros estilos y tradiciones.[11] Las bolsas-fajas, que tienen un gran bolsillo dentro de la faja de dos capas, también tienen diseños en franjas alternados con otras llanas.

◄ Fig. 41. Túnica. Estilo Chinbaya, 98 x 170,5 cm. Esta túnica de élite tiene forma exagerada, colores brillantes, bandas con colibríes, y bandas y rayones bordados. Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco. Anonymous Gift, 2005.76.

◄ Fig. 42. Detalle de manto. Estilo Chinbaya (Chinbaya Alta), pieza completa 900 x 230 cm. Finamente tejido y compuesto de listas rojas, marrones y blancas que también se encuentran en las telas para transportar hojas de coca. Colección Centro Mallqui. Museo Municipal de Sitio El Algarrobal, Moquegua.

▲ Fig. 43. Tela para transportar coca. Estilo Chinbaya, 30 x 59 cm. Estas telas con aberturas en las esquinas están asociadas con entierros femeninos. En las franjas con diseños se alternan una figura humana y una criatura con doble cabeza. Colección Eduardo Jiménez Gómez. Museo Proboca Chinbaya. Ubicación: Mesalla de Yarabamba, Arequipa.

A pesar de que hombres y mujeres vestían camisas con aberturas verticales para el cuello, ya sea rectangulares o trapezoidales, las distinciones de género se mantenían en los peinados, tocados, contenedores para la coca y en los objetos que acompañaban a los fardos. La élite de Chinbaya, presumiblemente aquellas con muchas ofrendas funerarias, se vestían con telas con mayor cantidad de diseños, colores y materiales exóticos, como metales y plumas. El fin de la cultura Chinbaya en la cuenca baja del Osmore pudo deberse a un evento catastrófico como una inundación alrededor de 1350 a.d.[12]

Las prendas de estilo Inca Provincial de la región centro-sur

Varias túnicas trapezoidales reflejan la fusión de los estilos del centro sur con su similar inca durante el Horizonte Tardío. Un ejemplo es una túnica ligeramente trapezoidal de Arica, Chile, que está tejida con tapiz entrelazado (interlocking) (Fig. 44). Exhibe un llamativo diseño de círculos, cuadrados y diagonales que imitan el efecto de una túnica con teñido por amarres. Esta técnica de teñido tiene una larga historia en el área. La forma y el diseño locales se combinan con las proporciones y la técnica de tapiz entrelazado que era preferida por los incas.

Un tipo particular de túnica trapezoidal, con el borde inferior curvo, se asocia con el pueblo de Tarapacá, que ocupó la zona entre Arica y Atacama en el norte de Chile durante el Período Intermedio Tardío. La técnica local de tejido es llana, con cara de urdimbre. Las túnicas tienen modestos bordados y adornos con diseños de urdimbre. Un ejemplo inca provincial con el borde inferior curvo muestra un llamativo damero rojo y morado y una banda en zigzag a lo largo del pecho (Fig. 46). Fue elaborada como un tejido llano con cara de urdimbre, y el cambio de color se logró mediante urdimbres discontinuas. La banda horizontal con zigzags escalonados que se extiende sobre la sección superior recuerda a los diseños de las pretinas de algunas túnicas incas, aunque esta se ubica en un lugar más visible en la túnica trapezoidal. La combinación de la forma local y las franjas laterales con el damero inca y el diseño horizontal sugieren que su origen es Tarapacá-Inca.

▲ Fig. 44. Túnica. Estilo Inca Provincial. Al igual que las túnicas incas, está tejida con tapiz entrelazado. Museo Arqueológico Universidad de Tarapacá, San Miguel de Azapa. Foto: Fernando Maldonado, Cavancagua, Santiago, 2010.

▶ Fig. 45. Detalle de poncho o túnica, 202,5 x 49 cm. Muestra la combinación de dos estilos: los colores y las técnicas de los tejidos de Chuquibamba y la iconicidad y las figuras de un estilo un nombre del centrosur. Museo de Sitio de Pachacuto «Arturo Jiménez Borja», Lima.

▶ Fig. 46. Túnica de hombre. Chile, Arica?, siglos XVI - XVII. Pelo de camélido, plumas, algo. 55,25 pulgadas x ancho: 54,5 pulgadas. Estilo Inca Provincial, 75,3 x 1,22 cm. Túnica trapezoidal con el borde inferior curvo, combina rasgos de los estilos Tarapacá e Inca. Una túnica idéntica que existe en otra colección sugiere la existencia de tipos estandarizados. Gift of John B. Elliott through The Metropolitan Museum of Art, New York, NY: U.S.A. Image copyright © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource, NY.

Conclusiones

Los estilos regionales que se desarrollaron en el centro y centro-sur durante el Período Intermedio Tardío continuaron en uso bajo el dominio inca, y probablemente también en la Colonia. Junto con los estilos regionales aparecen varias formas de vestidos inca provincial, pues los líderes locales negociaban una nueva identidad que proclamase su rango en el Imperio inca, así como su rango en su propio grupo étnico. Las prendas que tienen la forma y las proporciones de las túnicas incas, pero que están tejidas con técnicas locales y exhiben imaginería de la zona, son las más reconocibles entre aquellas vestidas por las elites provinciales durante el Horizonte Tardío. Otras combinaciones de rasgos locales e imperiales se reflejan también en los tejidos inca provincial.

Las túnicas inca provincial ofrecen un modelo útil para observar otros tejidos que tienen características mixtas. Algunos tienen atributos de dos estilos distintos, ninguno de ellos inca. Al usar el ejemplo cusqueño, se puede proponer que la mezcla de estilos representa una renegociación de la identidad entre grupos étnicos. Incluso en casos en los que los estilos no han sido descritos exhaustivamente, es posible reconocer el proceso de combinación para crear nuevos híbridos. Los textiles de Chuquibamba tienen un cuadriculado característico, con rectángulos bicolores, que fue tejido con la técnica del tapiz. Un estilo híbrido reproduce el cuadriculado en cuestión, y lo combina con diseños extraídos de un estilo serrano sin nombre (Fig. 45). Este último pertenece a la tradición centro-sur, en la que los diseños son hechos en la urdimbre. El ejemplo híbrido está tejido con cara de urdimbre y urdimbres discontinuas, en lugar de la técnica de cara de trama del estilo Chuquibamba. La técnica y el diseño de los textiles híbridos sugieren que una nueva relación e identidad eran forjadas entre grupos de distintas regiones geográficas que tenían diferentes tradiciones tecnológicas. Por el momento no se puede afirmar si se trata de una conquista, como en el caso de los incas.

Durante el Horizonte Tardío también surgieron nuevas formas textiles con imágenes. Ellas parecen estar asociadas con los especialistas (camayos) del Imperio Inca. La insignia, a menudo con los colores imperiales: rojo y oro, podía indicar que algunos grupos debían lealtad al Tahuantinsuyu a través de su estatus de especialistas. Las publicaciones resaltadas y las clases de especialistas habrían cambiado las relaciones de poder y por consiguiente la autoridad de los señoríos regionales habría sido disminuida. Las nuevas clases creadas parecen haber desarrollado sistemas de rango propios, pues la insignia muestra gradaciones en los tamaños, los colores y la elaboración, así como diferencias en la imaginería.

A pesar de que la visión que tenemos de los estilos textiles del centro y centro-sur durante los períodos tardíos está fuertemente sesgada por los grupos costeños, cada vez se reconoce más algunos estilos que no se originaron en la costa, donde los tejidos se conservan. El estilo tecnológico, además de la imaginería y el estilo artístico, proporcionan múltiples bases para reconocer tejidos que están fuera de su lugar de origen, y para sugerir cuál es su región de procedencia. El estilo tecnológico también es útil para investigar la evolución de los tejidos, pues cada estilo es una amalgama de estratos, el total de las influencias que le dieron forma históricamente. Finalmente, la separación de las influencias tecnológicas y estilísticas en los textiles ofrece un medio adicional para enfocar las interacciones entre los grupos étnicos de los períodos tardíos.

Los vestidos del Sapa Inca, la Coya y los nobles del imperio

Mary Frame

Durante la breve pero brillante trayectoria del Imperio Inca, que llegó a su fin con la conquista española en 1532, la élite señalaba su rango y linaje con atuendos y accesorios específicos. Túnicas de *cumbi*, vestidos, chalis y mantos, así como zapatos, bolsos y adornos de metal, reflejaban el rango del usuario (Fig. 1) . Las variaciones en los materiales, los colores, las técnicas de fabricación, los patrones y la imaginería trasmitían distinciones jerarquizadas que en algunos casos eran tradicionales y en otros eran decretadas por el imperio. La realeza tenía derecho a hacer prendas de vestir y adornos únicos que la distinguían visualmente de los nobles señores del Cusco. La exclusividad estaba reservada para el Sapa Inca y la coya a través de un código de vestir que se perfeccionó a lo largo del tiempo. Las recurrentes configuraciones de los diseños que son visibles en los textiles y en los objetos elaborados en otros soportes parecen ir más allá de las expresiones de rango, linaje o estatus, y reiterar conceptos ideológicos y paradigmas culturales. Las similitudes del código de vestir inca y la variedad de textiles existentes sugieren que múltiples mensajes -incluso de rango- emanaban de las personas que exhibían su identidad en sus cuerpos.

Los usos del vestido en el período inca son mejor asimilados que en otros, en parte debido a que más tejidos de esta época han sobrevivido hasta nuestros días y también porque las cronistas - que escribieron sus textos justo después del fin de la época inca - registran información de los contextos, usos, nombres y la apariencia de las prendas incas. Aunque la información de las crónicas a veces está distorsionada por el lente del colonialismo, los investigadores han recogido valiosa información sobre el uso de los tejidos[1]. Las investigaciones pioneras sobre los textiles incas han sentado las bases para examinar los atuendos de mujeres y hombres entre los tejidos recuperados en contextos arqueológicos. Otras fuentes son las prendas coloniales y sus representaciones pictóricas (Figs. 2, 5). Los atuendos coloniales son similares a los de la élite inca, pero reflejan el rango en una nueva realidad social y generalmente manifiestan diferencias materiales o iconográficas[2]. La excavación de entierros vinculados con la *capacocha* realizada en la cima de las montañas, cuyo número ha aumentado considerablemente en las últimas décadas, ofrece la fuente de información probablemente más significativa[3]. La ropa de los niños sacrificados, así como las figurillas vestidas que los acompañan, son ricas fuentes de detalle y elementos de entusiasmo[4].

Privilegios y prerrogativas de la élite

En el jerarquizado Imperio Inca, el poder residía en el Sapa Inca, considerado el hijo del Sol, y en su linaje (*panaca*). Betanzos, registra que el inca Pachacuti Yupanqui decretó varios privilegios, incluyendo su derecho único a tomar a su hermana como esposa, lo que promovía su diferenciación de la élite. Los miembros de su linaje que descendían tanto por el lado paterno como materno de la propia ciudad del Cusco, eran los nobles u orejones. Solamente ellos podían lucir una o dos plumas de halcón en sus cabezas, bajo pena de muerte. La preocupación de Pachacuti Yupanqui por la pureza de la estirpe real lo hacía excluir del rango de nobleza a los hijos de sus hijas que se casaban con caciques ajenos al Cusco. Las grandes orejeras que usaban los hombres eran símbolos visibles de su linaje y señalaban que este descendía de los gobernantes de ahora y del pasado (Fig. 3).

◄ Fig. 1. Túnica inca, 93.3 x 76 cm, ca. 1470-1535. Las túnicas más finas y elaboradas, aquellas de la nobleza, estaban típicamente cubiertas por tocapus. Las configuraciones geométricas dominan visual y conceptualmente la pieza. © Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection, Washington, DC

▲ Fig. 2. Óleo sobre lienzo, Cusqueña. 205 x 124 cm, c.a. 1730-1750. Esta pintura hace un vestido y una manta con insignias incas, pero el uso de las flores de cantuta en el cuerpo es una innovación colonial. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

Pachacuti Yupanqui también decretó que ningún cacique, sin importar cuán importante fuera, podía usar tejidos finos o plumas, tener frisos valiosos o usar sandalias de lana en sus zapatos - solo *cabrevo*-, a menos que las prendas, plumas o literas fuesen entregados por el inca como pago por sus servicios. Las túnicas confeccionadas con la técnica del tapiz eran las principales piezas de vestimenta fina a la que se hace alusión en este pasaje (Figs. 4, 6).

Las túnicas de élite incas eran tejidas con la técnica de tapiz entretrabado, que permite posibilidades ilimitadas de variación de color y de representación de figuras a través de cambios en los hilos de la trama durante el proceso de tejido (Fig. 6). El tapiz inca, o *cumbi*, es reversible, es decir tiene acabado en ambas caras. Era tejido en telares verticales por especialistas llamados *cumbi camayoc*, generalmente hombres, o por mujeres de clausura, llamadas *mamacunas*. Los diseños geométricos (*tocapus*) eran tejidos en la pretina de las finas túnicas (Fig. 4), y ocasionalmente cubrían toda la prenda. Vestir ropa de *cumbi* con *tocapus* era una prerrogativa del Sapa Inca y los grandes señores, y las prendas más ricas eran hechas de fibra de vicuña. Algunos tejidos de *cumbi* eran incinerados en las ceremonias rituales, lo que es otra medida de su valor.

Cumbi, el término nativo para la categoría más valiosa de ropa, puede abarcar otros tejidos que son reversibles, además del tapiz entretrabado. Como los cronistas describen al *cumbi* como tejido fino que es reversible («a dos haces»), las prendas hechas con patrones reversibles, llamadas «tejidos complementarios», pueden también incluirse entre ellos. Por ejemplo, las bolsas para coca y los vestidos y mantos femeninos con diseños elaborados con tejidos complementarios también podrían haberse considerado como tejidos cumbi.

Algunas clases de tejidos incas exhiben varias gradaciones en el uso del color y las figuras, que parecen señalar distinciones de rango y estatus entre sus usuarios. Las bolsas para la coca (*chuspas*), que pertenecían en grandes cantidades, ilustran mínimamente la continuidad de la variación. Ellas cubren toda la gama de color (piezas sin teñir hasta totalmente teñidas) y figuras (bandas llanas hasta muchas bandas con diseños). El uso de los colores teñidos o la presencia de figuras o diseños generalmente correspondían a la factura más fina y a adornos poco comunes como flecos (Fig. 7). Las bolsas más sencillas, que son las más numerosas, generalmente tienen las mismas proporciones y formato en franjas, pero carecen de figuras y colores teñidos. El rango de variación de color en las chuspas incluye bolsas que tienen colores teñidos en una cara

◀ Fig. 3. El gobernador de los yuncas porta insignias de su noble linaje, como las orejeras, las plumas sobre su frente y la túnica de tapiz con tocapus (Guamán Poma, 2006 [1615-1616]: 358).

▲ Fig. 4. Túnica inca, ca. 1470-1535. Un cumbi escalonado y un tocado se alternan en la pretina con tocapus de una túnica blanca. En la parte superior se muestra un detalle de esta pretina. (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 5. Túnica colonial con tocapus. 96 x 74 cm, ca. 1550-1600. Luego de la conquista española se continuó tejiendo túnicas que recordaban a sus antecesores incas. Las flores, los insectos y los animales que se distribuyen en el fondo, y las letras en el cenefa son añadidos coloniales. (Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

▲ Fig. 6. Túnica de tapiz inca, 90 x 74 cm, ca. 1470-1535. Las principales prendas que identifican a los hombres de la élite inca suelen estar divididas en dos mitades desiguales por una pretina con diseños. En la parte inferior se muestra un detalle de la misma. (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum, Sección técnica: Bärbel Archäologe hater Claudia Obrocki 24.06.2010.

▲ Fig. 7. Bolsa para coca. 21 x 20 cm (sin asa; ca. 1470-1535. Tiene adornos metálicos en el fleco y fue tejida con un diseño de doble cara, posiblemente fue considerada como cumbi. Museo de Sitio de Pachacamac (Museo Jiménez Borja), Lima.

▲ Fig. 8. Bolsa para coca. Técnica de tapiz. 20 x 18,5 cm, ca. 1470-1535. Aunque es muy semejante a las técnicas de diseños por un lado, por el otro muestra diseños con formas complementarias en bandas de colores roja, verde y amarilla. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▶ Fig. 9. La noveno coya, Mama Ana Uanque, viste un unkuña delicada una manta, y una faja con tocapus. Lleva grandes aretes de cabeza circulares que sujetan el vestido (Guamán Poma, 2006 [1615-1616]: 136).

pero no en la otra. Dado que las bolsas para coca fueron uno de los regalos más comunes entregados por el Sapa Inca, los añadidos en color y diseño sugieren distinciones en el rango o mérito de los receptores. Mientras que la gran mayoría de *chuspas* tienen franjas verticales y fueron confeccionadas con tejidos llanos o complementarios, las menos comunes fueron tejidas con la técnica del tapiz y tienen diseños relacionados con aquellos hallados en las túnicas (Fig. 8).

Un similar continuum de menor a mayor sofisticación se insinúa en otras clases de prendas que incluyen ejemplos sin teñidos ni diseños, así como muestras totalmente teñidas y decoradas, y otros intermedios entre ambos extremos. Ya que hay menos ejemplos de mantos y vestidos, esta variabilidad es menos evidente que en el caso de las *chuspas*, pero no deja de percibirse.

En términos generales, los tejidos *cumbi* decorados con *tocapus* fueron un privilegio de la élite. Aunque las proporciones y el formato de las prendas de élite son similares a las de los textiles comunes, son realizadas por el uso de símbolos imperiales, tejidos reversibles y colores teñidos.

La coya y las nobles damas del reino

Guamán Poma, cronista inca, fue un observador astuto de la vestimenta femenina e incluye muchos detalles sutiles en sus ilustraciones de las reinas incas en la sección de su crónica previa a la conquista. En *Asi, muestra a las coyas* vistiendo trajes y mantos o chales tejidos en tapiz y decorados con tocapus (Fig. 9), o adornos en franjas que eran finamente tejidos con técnicas llanas o con diseños complementarios (Fig. 10). Los vestidos representados están envueltos alrededor del cuerpo, amarrados con cinturones y sujetados en los hombros con alfileres llamados *tupus*. En los vestidos de la coya, los *tupus* tienen cabezas circulares y se usaban con las puntas hacia arriba. El manto, que cubre los hombros, es sujetado con otro alfiler, de forma más variable y siempre de

◀ Fig. 10. Aunque las vestimentas de la décima coya, Mama Ocllo, no tienen diseños, podrían haberse confeccionado con cumbi, la categoría más fina de telas incas (Guamán Poma, 2006 [1615-1616]: 138).

▼ Fig. 11. La cuarta coya, Chimbo Ocllo Mama Yachi, y su acompañante visten largos unkuña de cola. El vestido y la manta de la coya también muestran zonas tejidas con *tocapus* (Guamán Poma, 2006 [1615-1616]: 126).

▶ Fig. 12. Manto colonial. 91,5 x 96,5 cm, s. XVII. Muestra la fusión de los *tocapus* geométricos incas y las figuras curvilíneas españolas en una prenda andina. © The Trustees of the British Museum.

izquierda a derecha. El manto o chal es un largo rectángulo con una sección central llana o con diseños, que es flanqueada por piezas contrastantes. Los largos mantos del período Colonial exhiben un formato similar de franjas y paneles simétricos, y dan una idea de sus antecedentes incas. Los ejemplos coloniales tienen muchos animales y plantas como relleno de las áreas que antes tenían colores llanos (Fig. 12).

Guamán Poma muestra a las coyas vistiendo una faja ancha, sandalias y un largo pañuelo o cubre cabeza. Algunas veces sostienen una hoja con una en la mano izquierda.

Varias de las características de las prendas representadas por Guamán Poma pueden ser confirmadas con el registro arqueológico. Se ha identificado dos tipos de vestido llano del período Inca: cuadrados y rectangulares. Ambos tienen una sección central horizontal con piezas de tela contrastantes que la flanquean. Los grandes vestidos rectangulares eran doblados, por la mitad antes de ser envueltos alrededor del cuerpo y asegurados con alfileres, lo que daba origen a una prenda con dos capas, en tanto que los vestidos cuadrados eran demasiado pequeños para ser doblados. Guamán Poma representa a las coyas vistiendo el vestido de dos capas que, presumiblemente, era la vestimenta de más alto estatus debido al empleo de materiales y trabajo adicionales.

Las prendas para la cabeza (*llaucas*) eran parte de la vestimenta majestuosa, y eran usadas con varios drapeados sobre la cabeza y un trozo de tela que colgaba sobre la espalda. Es probable que las mujeres nobles también las hayan usado, pues Guamán Poma muestra a una coya y su acompañante mayor luciendo estas prendas (Fig. 11). Sus proporciones debieron ser largas y estrechas para producir el efecto representado. Un ejemplo de tela fina y estrecha, tejida con tapiz entretrabado ha sido encontrado. Al igual que otras prendas femeninas, está dividida en una zona central y otras que la flanquean. En todas ellas aparecen cuadrados concéntricos y bandas con rombos, elementos recurrentes en los artefactos incas, pero con cambios en los colores (Fig. 13). A pesar de que el tocado descrito tiene ambos extremos con orillos, era originalmente más largo. En algún momento fue cortado por la mitad y doblado en dos, tal vez para eliminar un área dañada. También tiene un parche cerca del centro, con medidas de 27 por 31 centímetros, que fue tomado de otra prenda con los mismos colores y diseños. Basándonos en la posición de los colores y el borde acabado del parche, creemos que existió al menos una prenda que hacía juego, probablemente un vestido.

Las prendas femeninas de tapiz son muy raras, probablemente porque las mujeres de élite muy rara vez viajaban a la costa, donde las condiciones de conservación son más favorables. Un chal (*lliclla*), confiscado a un contrabandista en la década de 1990, ilustra la belleza de las prendas de tapiz de alto estatus vestidas por las mujeres incas (Fig. 14). De manera similar a las *lliclla* sin diseños ni teñido, que son más bien numerosas, está dividida en una zona central y otras laterales. Sin embargo, el tamaño más

grande, los colores brillantes, la técnica de tapiz entretrabado, y el patrón de triángulos con ángulos rectos en las zonas laterales aumentan su impacto. Los diseños de este manto están invertidos en relación a aquellos de los mantos de las coyas representadas por Guamán Poma.

Las investigaciones recientes ofrecen ideas reveladoras sobre los diseños y el uso posible de este chal. El diseño de triángulos aún es tejido en San Ignacio de Loyola, Otuzco, La Libertad, en las fajas o cinturones llamados sara. Estos son tejidos con el mismo patrón y estructura que Desrosiers identificó como codificada en la página final de la crónica de Murúa. Ahora se acepta que esta página misteriosa contiene una indicación fila por fila para lograr un diseño como el de las fajas *sara*. La afirmación de Murúa de que estos cinturones eran usados por las coyas durante los grandes festivales dedicados al maíz (*sara*) sugiere que la fina *lliclla* con el mismo diseño podría también haber sido utilizada en esos eventos, incluso por una coya.

Las prendas más valiosas (cumbi) probablemente incluían tejidos complementarios y se conocen excelentes ejemplos de vestidos y mantos completos de este tipo, así como fragmentos de otros.[21] Un vestido amarillo con patrones de urdimbres complementarias en los paneles laterales fue recuperado de Pachacámac, donde fue usado para envolver una ofrenda de plumas de guacamayo (Fig. 15). El vestido largo fue hecho con tres piezas de tela que fueron cosidas en forma paralela a los diseños en bandas, y habría sido usado con las bandas y urdimbres orientadas horizontalmente (Fig. 16). El largo indica que habría existido un doblez en la sección superior y doble capa de tela sobre el corpiño.

La duplicación era usada por los incas para expresar mayor poder y rango. Al narrar la aparición de la coya el día de su matrimonio con Pachacuti Inca Yupanqui, Betanzos[22] describe que su fino vestido tejido estaba sujetado por cuatro grandes *tupus* de oro que pesaban dos libras cada uno. Duplicar el uso ordinario de un par de *tupus*, así como el carácter precioso del metal y su gran tamaño, distinguía a estas piezas de otras similares. El oro es enfatizado en la descripción de la vestimenta de la coya: incluso sus *tupus* eran confeccionados con este metal. Su manto exterior y su cinturón tenían variedad de diseños o «pinturas», una referencia a los diseños tejidos llamados *tocapu*. Dado que es imposible imaginar una ocasión más importante que una boda y una coronación a la vez, puede asumirse que el vestido de la coya representa el cenit de esplendor sartorial, incluso para las mujeres de la realeza. La descripción de Betanzos sugiere que las gradaciones en tamaño y materiales fueron empleadas para expresar la importancia de una ocasión, así como el rango.

▲ Fig. 13. Detalle de ñañaka. Esta prenda para la cabeza tiene diseños incas clásicos basados en bandas de rombos y cuadrados. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▶ Fig. 14. Detalle de manto inca, 81,3 x 125,3 cm, ca. 1470-1535. Los motivos triangulares en los paneles laterales sugieren que esta fina lliclla de tapiz pudo haber sido lucida durante los festivales del maíz. Museo Regional de Ica «Adolfo Bermúdez Jenkins», Ica.

◀ Fig. 15. Vestido procedente de Pachacámac, 216 x 159 cm, ca. 1470-1535. Confeccionado con tres piezas de tela cuidadosamente acabadas y cosidas. Fue doblado en el extremo superior, envuelto alrededor del cuerpo y sujetado con tupus en el hombro y con una faja. Museo de Sitio de Pachacámac, Lima.

▲ Fig. 16. Detalle de la pieza anterior. Muestra el tejido de urdimbres complementarias, que es reversible, y el típico diseño inca de cuadrados, zigzags y rombos. Museo de Sitio de Pachacámac, Lima.

Los adornos de metal hechos de oro, plata y cobre permiten establecer distinciones marcadas entre los individuos y grupos a lo largo del tiempo, pero los incas intensificaron y codificaron el uso de los metales.[23] Las investigaciones de Lechtman señalan que la triada de metales marca el género, parentesco, rango y lugar jerárquico de las unidades sociales en el Imperio Inca.[24] La variedad de los especímenes arqueológicos sugiere también que múltiples asociaciones podrían ser inherentes a los atributos físicos de los *tupus* y otros adornos metálicos.

Los metales y la vestimenta de la élite están unidos en las figurinas vestidas que fueron enterradas con niños y jóvenes sacrificados en los Andes del Sur,[25] en las elevaciones montañosas coronadas por la nieve, como parte del ritual llamado capacocha («redistribución opulenta»).[26] Este rito era realizado en múltiples ocasiones, algunas vinculadas a eventos claves en la vida del inca gobernante o en las festividades principales, y otras ligadas a sucesos como las calamidades naturales.[27] Al finalizar el largo peregrinaje desde el Cusco, los jóvenes eran asesinados o narcotizados antes de ser enterrados ceremonialmente, con muchas ofrendas, en el ritual inca más poderoso.

Las figurinas femeninas que acompañaban a las niñas o jóvenes sacrificadas estaban vestidas con prendas en miniatura.[10] Estas figurillas generalmente estaban confeccionadas con aleaciones de oro y plata, o concha Spondylus, un conjunto de materiales que presumiblemente tenía ese orden de importancia.[11]

La vestimenta de la figurina de oro del cerro Amputo ilustra las prendas y los accesorios que eran utilizados en conjunto (Fig. 18). La figurina luce un grueso cinturón, un tocado de plumas y una cuenda con pendientes de concha, además de un vestido doblado y una manta. Una figurina de plata de cerro El Plomo viste prendas similares, pero están hechas predominantemente con telas sin color, con el teñido restringido a las bandas y los bordes con diseños. Esta figurina lleva un tocado emplumado con una corona acampanada que es similar a los cascos con plumas que hacen las dos mujeres sacrificadas en Amputo y Ulluallaco.[12] Las prendas en miniatura corresponden estrechamente con las descripciones de la indumentaria femenina,[13] y con sus ilustraciones en las crónicas, así como con los hallazgos en contextos arqueológicos.

La figurina de oro de Amputo viste prendas amarillas y rojas que son similares en colores y diseños al vestido de tamaño natural de Pachacámac (Fig. 15). Además, dos figurinas de oro de Ulluallaco, así como una de plata, también llevan vestidos y mantos amarillos y rojos.[14] La mayoría de las otras figurinas lucen prendas que combinan un color teñido (rojo) con otro sin teñir, o las telas no están teñidas. Dransart sugiere que la indumentaria de la figurina puede señalar distintas categorías sociales a través de los colores y tamaños, lo que puede estar relacionado con las prendas de las mujeres de clausura.[15] Ella sostiene que las prendas que muestran menos color teñido dan una impresión de menor estatus. Las aparentes jerarquías en la materia prima de las figurinas y en el grado de estampado y colores teñidos de sus ropas no se refuerzan completamente una a otra,[16] lo que podría sugerir que varios tipos de jerarquías están entrelazadas en estas pequeñas estatuillas vestidas.

Algunas de las *Hiellas* en miniatura menos coloridas[17] son similares a aquellas excavadas en Pachacámac,[18] y otros sitios en los valles de Chala y Acarí.[19] Las más sencillas, que se conservan en mayor número, son las que guardan relación con esta discusión, pues contribuyen a dar una imagen de las gradaciones en tamaño, color, tejido y fibra que son evidentes en las prendas en miniatura, y que probablemente estén presentes en las prendas de tamaño normal.

La famosa Dama del Hielo, Juanita, encontrada en el nevado Amputo, vestía ropas que eran las más finas y coloridas de las mujeres sacrificadas en los ritos de la *capacocha* (Fig. 19). Ella llevaba una *Hiella* de tamaño

◄ Fig. 17. Manto inca. 111 x 96 cm, ca. 1470-1530. La niña conocida como Juanita, sacrificada en el cerro Amputo, usaba esta manta doblada por la mitad y sujetada mediante un alfiler en los hombros. Museo Santuarios Andinos de la Universidad Católica de Santa María, Arequipa.

◄ Fig. 18. Estatuilla femenina inca. 9 cm, ca. 1470-1530. Esta figurina de oro del cerro Amputo está ataviada con manta y vestido en miniatura, doblados y teñidos con colores brillantes. Los pendientes de Spondylus están atados a una fina cuerda amarrada a su cuello. Museo Santuarios Andinos de la Universidad Católica de Santa María, Arequipa.

▲ Fig. 19. Juanita, comúnmente conocida como la Dama de Amputo, fue encontrada en el nevado del mismo nombre y ascendió al mundo con su impactante estado de conservación. Juanita destacó por su fina indumentaria, evidencia de su preparatoria en este sacrificio humano inca. Museo Santuarios Andinos de la Universidad Católica de Santa María, Arequipa.

normal con diseño en bandas (Fig. 17), así como un vestido llano, doblado y que estaba sujetado con un cinturón grueso decorado con diseños amarillos y rojos.„ Sus prendas están confeccionadas con técnicas llanas o complementarias, pero no con tapicería. Este manto combina una zona central blanca (sin teñir) con wuas rojas que la flanquean. Tres bandas con diseño en cada zona roja muestran motivos en zigzag que están relacionados con los *lacapas*. Esta *lliella* rectangular era usada doblada por la mitad y sujetada con un *tupu* de plata. La comparación de este manto con las jerarquías de tamaño, color, tejido y diseño sugeridas por las prendas en miniatura indica que este podría reflejar un rango alto aunque tal vez no el principal. El vestido doblado tiene zonas amarillas y moradas con franjas rojas y bandas intermedias, y no presenta franjas con diseños. Dos *tupus* de plata con cabezas de abanico sujetaban los hombros de su vestido. Una tela que estaba envuelta alrededor de su cabeza con otro alfiler tenía tres zonas sin diseños y estaba hecha con hebras sin teñir. Basándonos en sus proporciones, sería un chal o manta pequeña del tipo no doblado, y no un cubre-cabeza.„

Las dos mujeres sacrificadas en el cerro Esmeralda, Iquique, estaban vestidas de distinta manera. La más joven, que tenía aproximadamente 9 años de edad, vestía ropa más oscura y sencilla, mientras que su compañera, una mujer joven de 18 a 20 años, vestía prendas rojas y amarillas con diseños en bandas. Ambas mujeres del cerro Esmeralda, así como Juanita del nevado Ampato, lucían cinturones con diseños en rojo y amarillo.„

Las mujeres incas vestían una faja o cinturón ancho con diseños (*tocapus*) alrededor de la cintura de su vestido. Algunos cinturones tejidos con urdimbres complementarias, que se han conservado, no están teñidos (Fig. 21). Aquellos que están teñidos y que tienen figuras geométricas son poco comunes (Fig. 20). Los dibujos de Guaman Poma sugieren que las coyas vestían cinturones de tapiz con diseños de *tocapus*, pero estos no han sobrevivido. Las mujeres también hacían vinchas (winchas) en algunas ocasiones,„ así como sandalias.

Las figurinas vestidas y las ropas que cubrían a las doncellas sacrificadas confirman que las prendas femeninas eran lucidas con las zonas de color y las bandas con diseño dispuestas de manera horizontal.„ La asociación entre la mujer y la horizontalidad está profundamente arraigada en la cultura inca y otras más tempranas, y se contrapone a la asociación de lo masculino con la verticalidad. La disposición en zonas horizontales de las prendas femeninas es parte de un sistema cultural amplio e integral, que incluye otros pares complementarios —derecha/izquierda, día/noche, luz/oscuridad, sol/luna— que tienen género y que son identificados como hombre/mujer y vertical/horizontal.„

Las distinciones de género están presentes en toda la vestimenta inca, así como en otros estilos de la costa y sierra,„ incluso cuando

▲ Fig. 20 *Faja inca*. 165 x 19,5 cm, ca. 1470-1535. Faja teñida con diseños incas poco comunes, que probablemente evocan parentescos a generaciones de ahí atrás. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 21. *Detalle de faja inca*, ca. 1470-1535. Esta parte tejida por manos expertas muestra variedad de diseños típicos tejidos con tonos naturales de fibra de camélido. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

◄ Fig. 17 . Túnica inca. 98 x 89 cm, ca. 1470-1535. La túnica con diseño de flayr parece estar relacionada con la división fundamental en dos estados: Arriba y Abajo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

◄ Fig. 21. Túnica inca. 77 x 68 cm, ca.1470-1535. Algunos excavadores de tumbas vestían túnicas de diseños. Las cabezas humanas bordadas indicarían que esta prenda fue un regalo del inca. Museo Regional de los señoríos Bermúdez Jiménez, Ica.

▲ Fig. 18. Túnica inca. 97 x 77 cm, ca. 1470-1535. Algunas túnicas de lujo con motivos posiblemente más clásicos del Inga Inca, pues se han conservado en distintos sitios costeños. Los motivos concéntricos serían una representación esquemática del imperio dividido en cuatro partes principales. The Textile Museum, Washington, D.C. (#77.31.30). Antepasmas Coll.

se han conservado ejemplares arqueológicos de prendas femeninas incas, las jerarquías omnipresentes en objetos más pequeños como las *chuspas* y la ropa de las figurinas sugiere cuáles habrían sido los atributos de las prendas incas de élite.

El Sapa Inca y los nobles del Imperio

Las túnicas tejidas con la técnica del tapiz (*tocapu*) son las principales prendas masculinas de alto estatus, y ciertos tipos se han conservado en cantidades considerables. Las túnicas tienen tamaños, proporciones e incluso diseños estandarizados,[a] lo que sugiere que los especialistas que las tejieron seguían indicaciones centralizadas (Fig. 24). Las túnicas más finas eran tejidas generalmente en una sola pieza rectangular, en telares verticales con las urdimbres pasando por la dirección más corta.[a] La abertura para el cuello era creada en el telar, usando una cuerda temporal para sostener las urdimbres discontinuas en esta zona. Para elaborar la túnica, el rectángulo largo era doblado por la mitad (en la línea de los hombros) y ambas partes estaban unidas por una costura en los lados, dejando aberturas para los brazos.[a] Los bordes y las costuras coloridas estaban cosidas en muchas de las túnicas elaboradas con la técnica de tapiz (Fig. 22). Una revisión de las ilustraciones de Guamán Poma sugiere que estas túnicas con tocapus eran un privilegio de los hombres que descendían de los linajes reales.[a] Las túnicas con bandas con diseños de tocapus en la prenda no son tan numerosas como otras categorías de túnicas estándar de tapiz, pero algunas han logrado perdurar.[a]

Guamán Poma señala que la túnica era usada en conjunto con un manto rectangular (*vacolla*) que era atado sobre los hombros (Fig. 26). Un manto fragmentado conserva suficientes detalles para indicar que tenía casi un metro de largo y casi una y media de ancho.[a] Este manto conformado por dos piezas fue confeccionado en tejido llano con cara de urdimbre y teñido con anillos bordados en dos colores. Mantos en miniatura con proporciones y acabados similares se encuentran en sitios de gran altura, en donde las figurinas masculinas generalmente tienen una túnica, un manto, una bolsa para la coca, un penacho de plumas y a veces, una vincha con un adorno trapezoidal (fig. 25).[a] Aunque no se encuentra entre los conjuntos de las miniaturas ni representado en los dibujos de Guamán Poma, los individuos masculinos mayores de 14 años también vestían taparrabos (*wara*). Max Uhle recuperó en una tumba inca de Pachacámac[a] un taparrabo elaborado con fibra de camelido, formado por un pedazo trapezoidal de tela que se amarraba en cada esquina. El taparrabo era una prenda que era recibida por los muchachos de los linajes reales o nobles luego de una larga y minuciosa ceremonia de iniciación celebrada en el Cusco.[a]

Los adornos de metal, particularmente aquellos usados en la cabeza, expresaban diferentes aspectos de rango, afiliación y estatus entre los hombres de la élite. Los hombres que pertenecían a los linajes reales y nobles usaban grandes orejeras en sus lóbulos perforados y a veces una muñequera en su brazo derecho. Los nobles señores del Cusco lucían diademas de metal en sus vinchas que señalaban su afiliación a una mitad. El Cusco estaba dividido en mitades complementarias llamadas *hanan* (arriba) y *hurin* (abajo). Según el simbolismo especial en las ilustraciones de Guaman Poma, que otorga la ubicación preferencial a los individuos de más alto rango de la mitad superior,[a] los nobles *hanan* usaban una diadema trapezoidal mientras que sus similares *hurin* de rango bajo llevaban una circular.[a] En la Figura 35, el noble *hanan* está ubicado en el lado derecho del Sapa Inca - la ubicación preferencial-, y el noble *hurin* se encuentra en el lado izquierdo. Se han encontrado diademas trapezoidales con figurinas masculinas en lugares donde se practicó el rito de la *capacocha*,[a] lo que sugiere que estas figurinas están asociadas con la mitad superior.

Las vinchas trenzadas (*llautu*) que estaban envueltas cuatro o cinco veces alrededor

▲ Fig. 25. Una figurina masculina del sitio Usñu Jalluara lleva un manto blanco sobre una túnica con diseños de la élite inca. La banda de la cabeza tiene un ornamento trapezoidal usado por los señores de la mitad superior (*hanan*). Foto: Johan Reinhard.

► Fig. 26. El noble inca Pachacuti Inca, con una túnica con una banda vertical de tocapus, un manto y el flagello real en su frente, signo de su soberanía. Una vasija yace sobre su pecho (Guamán Poma, 2006: [1615-16]: 108).

▼ Fig. 27. El décimo inca, Topa Inca Yupanqui, vestido para la guerra, tiene un casco sobre un protector para el cuello, además de una túnica con tocapus y manto. La honda real está en la parte frontal del casco (Guamán Poma, 2006: [1615-16]: 110).

► Fig. 28. Tocado inca. El Sapa Inca distribuía como una dádiva especial prendas de plumas entre los soldados, caciques y nobles. Este pudo ser usado con un casco, en lugar del penacho, para ir a la guerra. Museo de Sitio de Pachacámac «Arturo Jiménez Borja», Lima.

de la cabeza expresaban el rango entre la élite inca a través del uso de color. Los ejemplos en miniatura y tamaño normal que han sobrevivido están trenzados en un solo color oscuro, sugiriendo que estaban asociados a un rango noble pero no de la realeza. Uhle encontró un fragmento de una trenza cuadrada polícroma en Pachacámac, que podría haber sido parte de una vincha. La policromía en las prendas masculinas así como en las femeninas, estaba asociada con los linajes nobles y reales.

Cuando el Sapa Inca y los nobles se involucraban en la guerra, llevaban cascos con una corona de plumas, al igual que los soldados tributarios (Fig. 27). Este casco iba sobre un tocado con cubreorejas que colgaban a los lados y detrás del cuello (Fig. 28). Los tocados de plumas y las túnicas eran muy estimados por los soldados, tal vez porque eran una especie de armadura ligera, así como regalos reales hechos con materiales difíciles de alcanzar.

El ornamento característico del Sapa Inca era un flequillo rojo de lana (*mascaypacha*). Este era usado sobre la frente, y cada hilo rojo representaba a un enemigo vencido y la sangre de su cabeza cercenada. Aunque estos flequillos reales no han sobrevivido, la *mascaypacha* aparece representada en la falda de una túnica colonial y en dos colores: rojo y oro. Los cronistas indican que el color y el lugar en el que se lucía el flequillo estaban proscritos por el código de vestir. Solo el Sapa Inca podía lucir un flequillo rojo en la mitad de su frente. Su heredero podía usar un flequillo dorado, y sus parientes más cercanos podían lucir borlas rojas y doradas en la sien derecha. Tanto el color como la ubicación de la *mascaypacha* señalaban el rango dentro de la familia real.

El Sapa Inca también llevaba dos plumas blancas en ambos lados del flequillo real. Cummins describe cómo el simbolismo de las plumas del tocado del Sapa Inca es traspuesto en el ámbito sociopolítico a través del alineamiento de las oposiciones de rango y complementarias (derecha/izquierda, masculino/femenino y *hanan/hurin*):

«Las dos plumas - una tomada del ala derecha de un pájaro corequenque macho y otra tomada del ala izquierda de una hembra de la misma especie- representaban la división en mitades de Hanan y Hurin. Como tal, la cabeza del Sapa Inca se convertía en

- Fig. 29. Fragmento de túnica inca de damero. 78 x 31 cm, ca. 1470-1535. Tiene una ancha banda roja debajo de la abertura para el cuello, en lugar del canesú rojo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

- Fig. 30. Túnica fragmentada. 72,5 x 53,5 cm, ca. 1470-1535. El patrón de damero, que alterna cuatro colores, es utilizado en la pretina. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

- Fig. 31. Túnica inca. 88 x 77cm, ca.1470-1535. Una categoría de túnicas inca recientemente identificada tiene triángulos en la pretina elaborados con técnica de tapiz y flecos en el dobladillo. Los triángulo aparecen en otros diseños de pretinas (Fig. 25) o se usan en tocapus (Fig. 37). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

- Fig. 32. Túnica inca. 87,5 x 75 cm, ca. 1470-1535. Este fino tejido de tapiz tiene dos tipos de diseño en la pretina, franjas estrechas en la falda y un canesú que marca fuerte contraste (*anahuarque*). Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer KulturBesitz, Ethnologisches Museum. Sección técnica: EM-Am Archäologie. Foto: Claudia Obrocki 24.06.2010.

la encarnación metafísica de la organización política y social del Tahuantinsuyo.[28]

El color, la ubicación y las oposiciones de rango en los elementos del tocado real se combinaban para expresar el poder e identidad únicos del Sapa Inca.

Túnicas estandarizadas

Las tres principales categorías de túnicas de tapiz son: damero en blanco y negro con un canevá de color (Fig. 23); un damero modificado con rayas horizontales en la sección baja, que es llamado «llave inca» (Fig. 22); y una pretina con diseños de rombos (Fig. 24).[29] Varias de estas túnicas comparten ciertos acabados bordados que pueden indicar una conexión imperial, tal vez con el propio Sapa Inca. Estas piezas tienen un zigzag bordado cerca del ruedo, así como costuras muy juntas y acabados de los bordes en secuencias de color dominadas por el rojo y oro. En la crónica de Guamán Poma, los nobles son representados vistiendo túnicas con estos acabados, así como unos pocos gobernantes. Estas tres categorías de túnicas confeccionadas con la técnica del tapiz se han encontrado en diferentes lugares de los Andes, y por tanto es posible que hayan sido entregadas a líderes provinciales o soldados valientes como dádivas especiales del Sapa Inca.

Se ha encontrado túnicas en miniatura decoradas con damero como parte del ajuar de las figurinas masculinas de los ritos de la *capacocha* en los nevados de Aconcagua, Llullaillaco y Copiapó.[30] Las figurinas de Llullaillaco y Aconcagua tienen túnicas con diseño de llave inca.[31] Desde que John Rowe escribió su artículo tan influyente en futuros trabajos, se ha reportado el hallazgo de túnicas de tamaño natural con damero y diseño de llave inca en los lugares donde se realizaron los rituales de la *capacocha*. Una niña de 8 años de edad fue enterrada en el nevado de Chuscha vestida con una túnica de damero en blanco y negro,[32] mientras que una mujer mayor fue vestida con una túnica con diseño de llave inca antes de ser depositada en el volcán Llullaillaco.[33] Una túnica con un fuerte color azul y un contorno con diseño de greca escalonadas delineadas por rombos se encontró cerca de una de las mujeres sacrificadas en el cerro Aunpato.[34] Dado que las túnicas son prendas definitivamente masculinas, la asociación de los tres tipos de túnicas con mujeres en los entierros de la capacocha es opuesto a lo esperado. Tal vez las túnicas pertenecieron a los padres de las jóvenes, y ellos las habrían recibido del Sapa Inca.[35]

Variaciones en las túnicas de tapiz estandarizadas

Varias túnicas con distintas variantes de ajedrezado se conservan en las colecciones de los museos. Una túnica fragmentada que posee una ancha banda roja justo debajo de la abertura para el cuello muestra cuadrados alternados de color blanco y azul oscuro por encima y debajo de la banda (Fig. 29). En otro pedazo de túnica, la alternancia del damero se reduce a un contorno con solo siete líneas y un par de colores adicionales (*ore*/rojo) se alinea con el par blanco/negro para mantener la alternancia claro-oscuro (Fig. 30). Esta túnica tiene rayas separadas por espacios en la sección baja, y un fleco en el ruedo. Otra variante del damero alterna bloques de ensueño claro con bloques de blanco/negro en toda la túnica.[36] Ninguna de estas variantes muestra las costuras y los ovillos de brillantes colores de las túnicas de damero con canevá de color rojo, a pesar de que todas son ejemplos clásicos de uso del color, técnicas y diseños incas.

◄ Fig. 11. Túnica inca, 95 x 85 cm, ca. 1470-1535. Las bandas verticales son comunes en estas prendas masculinas y son también una de las configuraciones básicas para la repetición de los elementos geométricos en los tocapus. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 14. Túnica inca, 82 x 76,5 cm, ca. 1470-1535. La superposición de bandas en esta túnica de tapiz de damero ilustra el enfoque abstracto en la creación de diseños artísticos incas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Las túnicas con franjas estrechas en la falda (además de la representada en la Fig. 30) poseen diseños variados en la faja de la cintura (Fig. 32).[37] Guamán Poma dibuja túnicas con listas separadas en la falda, y las asocia siempre con hombres del Chinchaysuyo, una de las cuatro grandes provincias del imperio.[38] Las túnicas con franjas en la parte inferior generalmente tienen una banda con flecos en el extremo inferior y carecen de las coloridas costuras, zigzags y ovillos.

Un tipo distinto de túnica, no reportado antes, tiene en el contorno un diseño de triángulos organizados en filas horizontales. El ejemplo que se ilustra posee ocho hileras de triángulos y alterna seis colores. Otra túnica de colores hallados y rojo con un diseño similar en la faja tiene siete filas de triángulos con cinco colores que se alternan.[39] Ambas túnicas poseen hileras de flecos en el extremo inferior y costuras de colores ternes. La similitud entre ambas túnicas sugiere que constituyen una categoría, pero los flecos también insinúan que son distintas de las categorías mejor conocidas y discutidas por John Rowe.

El mayor número de túnicas disponibles ahora para el estudio permite ofrecer una observación adicional sobre la estandarización. No todas las túnicas con diseños clásicos incas tienen coloridas costuras, ovillos y zigzags bordados (Figs. 30, 31, 32).[40] Algunas túnicas, mantos y prendas en miniatura sencillas poseen ovillos coloridos y elaborados.[41] Asimismo, las bolsitas para coca y otras pequeñas bolsas con bordes y ovillos coloridos fueron incluidas en modestos fardos funerarios de la costa.[42] Es claro que los acabados estandarizados también se encuentran en las prendas de quienes sirvieron al imperio desde niveles más bajos.[43] Una proposición alternativa que toma en cuenta estos hechos es que los ovillos y las costuras de brillante colorido son el rango distintivo de los objetos que su producción para ser distribuidos por el imperio.[44]

Los cronistas registran numerosos casos en los que el Sapa Inca entregaba tejidos como regalos, desde los miembros de su familia extendida hasta señores y capitanes de la nobleza, soldados, parejas de recién casados, y pobladores de las provincias asimiladas.[45] Con los almacenes llenos de tejidos sencillos y otros lujosos con bordes coloridos, el Sapa Inca pudo distribuir regalos apropiados para las personas según su rango, mérito o la ocasión. Las dádivas «marcadas» con los ovillos distintivos habrían sido vistas como de mayor importancia, como vínculos personales con el emperador. Las túnicas con flecos típicos a otros tratamientos menos elaborados en las costuras y bordes fueron probablemente hechas, distribuidas o usadas bajo circunstancias distintas a aquellas de los regalos imperiales que iniciaban o mantenían relaciones de reciprocidad entre el Sapa Inca y sus súbditos.

Guamán Poma y los tocapus

La naturaleza sistemática del código de los tocapus ha sido reconocida a lo largo de varias décadas[36]. Sin embargo, las crónicas escritas son poco útiles cuando se trata de comprender la manera en que funcionaba este código como un sistema de comunicación visual, o incluso el tipo de información que transmitía. Varios autores han sugerido que los *tocapus* hacían distinciones étnicas, políticas, de rango, genealógicas o religiosas[36]. La pista más concreta es proporcionada por una entrada en un inventario de objetos que fue enviado al rey Felipe II en 1598, que incluía una túnica de cumbi. Los motivos que decoraban la prenda fueron descritos como emblemáticos de las provincias que el inca poseía[36]. Esta afirmación es apoyada por una ilustración en la crónica de Guamán Poma.

En la ilustración del inca y su Consejo Real, Guamán Poma muestra al Sapa Inca rodeado por señores de ambas mitades, capitanes de las cuatro grandes provincias o *suyus*, y la población general (fig. 35). El Sapa Inca viste una túnica con seis *tocapus* que se repiten en diagonales. Las líneas de evidencia[36] señalan que cada uno de los *tocapus* en la túnica inca está asociado con una persona o grupo que representa una división sociopolítica del imperio, o al propio imperio. En resumen, los dos *tocapus* presentes en las diagonales centrales que corren desde el hombro derecho del inca hacia abajo hacen referencia al imperio como un todo (rombo) y a las mitades (forma de Z). Los dos *tocapus* que se ubican por encima de estas diagonales hacen referencia a las provincias de la mitad superior (*hanan*), Chinchaysuyu (con ocho rayas) y Antisuyu (cruz con remates circulares), mientras que las otras dos debajo de las diagonales principales se refieren a las provincias de la mitad inferior (*hurin*), Collasuyu (par de pirámides escalonadas) y Contisuyu (estrella de ocho puntas). En otras palabras, la túnica encarna la organización sociopolítica del imperio a través de la ubicación espacial de los *tocapus* en ella. Guamán Poma muestra tanto las asociaciones específicas de los *tocapus* en la túnica, como las relaciones de rango entre ellos.

Mediante el simbolismo espacial, el cronista presenta una lección visual sobre lo que es el *tocapu* y cómo funciona en el entorno del inca y su Consejo Real[36]. Aunque Guamán Poma indica que los *tocapus* en esta ilustración son emblemáticos de las entidades sociopolíticas, no se debe asumir que todos son necesariamente los mismos en este aspecto. Sin embargo, de *tocapus* para las provincias y el imperio muestran una combinación particular de simetrías (reflejo y rotación) y muchos de ellos exhiben configuraciones muy diferentes. Lo que podría sugerir que tienen otros dominios de referencia (Figs. 1, 4, 36). Para avanzar en el entendimiento del código de los *tocapus*, se debe enfocar en lo que Heone ha llamado el sistema lógico que lo hace funcionar y lo ordena[36]. Una aproximación consiste en analizar las configuraciones espaciales, las familias de elementos geométricos, y las propiedades gráficas de los *tocapus*, y luego investigar cómo esos atributos se combinan en ellos[36].

Tocapus: el enfoque aditivo

La aproximación a la creación de las prendas con tocapus más elaboradas (Figs. 1, 36) parece haber surgido a través de añadidos a las formas fundamentales, siguiendo jerarquías establecidas en color, patrón y fineza del tejido. Las formas fundamentales, como rectángulos y cuadrados, son compartidas por muchas prendas, lo que podría sugerir que su significado por excelencia que penetraba a la sociedad como un todo era inherente a ellas. Cuando los cuadrados eran configurados como un tablero de ajedrez o damas, podían estar desprovistos de diseños e incluso colores teñidos, o revestidos con dos o más figuras. El cuadrado o rectángulo es un elemento geométrico del *tocapu* y una configuración que sirve de marco para gran cantidad de distintos *tocapus* en las túnicas de elite y reales.

El nombre que varios cronistas dan a la túnica de damero de color blanco y negro es *collcapata*'[36] que contiene una pista para un posible significado. *Pata* parece ser el concepto principal en el nombre, porque los cinturones o fajas *pata* con motivos ajedrezados aún son tejidos en San Ignacio de Loyola, Oxapco, La Libertad[36]. Un diccionario temprano define *pata* como escalón, andén o poyo[36]. La cualidad fundamental de estos elementos arquitectónicos es el emparejamiento entre lo vertical y lo horizontal, una característica que es también fundamental en los cuadriculados, como en el caso de la túnica de damero. Como se ha discutido anteriormente, la verticalidad/horizontalidad es uno de varios pares que son complementarios y tienen un rango en la ideología inca. El par vertical/horizontal (*pata*) trae a colación el paradigma esencial que impregna a la organización inca, e invoca un conjunto de pares complementarios que son paralelos e intercambiables: hombre/mujer, sol/luna, luz/oscuridad, arriba/abajo. Con tan solo un cuadriculado tipo ajedrez, los incas podían comunicar uno de los principios fundamentales de su ideología.

No concordamos con Zuidema cuando plantea que la palabra *qolqa* (almacén), en lugar de *pata*, significaba el concepto del tablero de ajedrez, pero sí concuerdo en que «las túnicas de damero pertenecían a la base de una estructura jerarquizada sobre la cual se basan formas más elevadas de organización y composición»[36]. En el enfoque aditivo que se propone aquí, la configuración de damero es la capa de fondo o base para los *tocapus* que son ubicados dentro del cuadriculado, incluyendo el gran grupo de *tocapus* cuatripartitos.

◄ Fig. 35. La ilustración del inca y su Consejo Real refleja la especial organización cuatripartita a través de la ubicación de personas que representan las partes del imperio. Los tocapus de la túnica del Sapa Inca corresponden a las provincias, las mitades y el imperio como un todo (Guamán Poma, 2006 [1615-1616]: 366).

► Fig. 36. Fragmento de túnica inca. 24 x 10,5 cm, ca. 1470-1535. Esta túnica de la realeza muestra tocapus con varias configuraciones, así como una banda vertical en el centro. Los tocapus con triángulos son similares al diseño de la prenda de la fig. 32. Center de Documentación y Museo Textil, Tarapaca, num.reg. 2573. © CDMT (Khora Ortega).

► Fig. 37. Este fragmento del centrón de una túnica incluye tocapus que consisten en bandas verticales y coloridas, sin elementos añadidos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Las bandas son verticales u horizontales, son una configuración fundamental en las prendas y tocapus. Cada tipo es la mitad del par vertical/horizontal, y cada uno evoca su complemento y tiene una asociación de género y rango. Las prendas femeninas siempre tienen bandas en dirección horizontal. Cuando las túnicas masculinas tienen listas o franjas, generalmente son verticales (Fig. 33)[36]. En algunos tocapus es común la presencia de bandas verticales y horizontales en miniatura. Algunas bandas están vacías con excepción del color (Fig. 37), mientras que otras tienen elementos geométricos en cada banda de color (Figs. 1, 32, 36).

Una túnica poco común combina el damero con bandas verticales de manera que demuestra el enfoque aditivo (Fig. 34). Es este caso es evidente que las bandas verticales están superpuestas a la configuración de fondo del damero. La superposición de elementos y configuraciones es la esencia de este enfoque. La pureza de la expresión de la verticalidad/horizontalidad en el diseño de esta túnica concuerda con las piedras talladas de los sitios incas. Los planos verticales y horizontales fueron cortados en la roca de manera que pareciese no acabada para los ojos no iniciados. Si el propósito era expresar el par verticalidad/horizontalidad (*pata*), entonces las piedras cortadas tienen sentido.

En los tocapus son importantes las disposiciones concéntricas. Múltiples elementos como rombos, cuadrados y pastillas son ensamblas una dentro de la otra. Se sugiere así una jerarquía que corre entre el centro y la periferia, así como un arreglo espacial alrededor del centro. Las disposiciones concéntricas son bastante

gas con formas de la naturaleza como frutos con pepa, o con creaciones humanas como los imperios centralizados. Relaciones como estas podían ser representadas en los *tocapus* mediante configuraciones concéntricas.

Los rombos son elementos recurrentes entre los *tocapus*, y los entramados en forma de rombos pueden contener otros elementos repetitivos (Fig. 39). Generalmente están configurados de manera concéntrica, con muchos bosquejos escalonados o rectos alrededor de un centro que contrasta (Fig. 24 b). Otros elementos como triángulos, pirámides, grecas escalonada y meandro pueden tener también contornos escalonados, lo que posiblemente les añadía el concepto de verticalidad/horizontalidad. El enfoque aditivo propuesto aquí no solo implica la superposición de elemento y configuraciones gráficas, sino también la aplicación de conceptos que están vinculados a ellos.

Hasta el momento, el análisis del código sugiere que los *tocapus* son una combinación de elementos y configuraciones gráficas con color añadido. Las propiedades significativas incluyendo simetría, cantidad y dirección, son intrínsecas en varias de las combinaciones. Los elementos de los *tocapus* pueden ser agrupados en familias con formas geométricas básicas, lo que aclara las maneras en las que ellos varían. Las configuraciones son descritas por la simetría de una figura única, o por la repetición de varias figuras en bandas cuadriculadas y entramados.

Como se ha discutido acá, algunas configuraciones parecen ser expresiones de conceptos paradigmáticos o de relaciones espaciales y jerárquicas. Los elementos geométricos de los *tocapus* pueden ser miméticos hasta cierto grado, es decir, pueden imitar burdamente la forma o la simetría de clases de cosas, incluyendo conceptos o relaciones abstractas. Los colores parecen tener referentes múltiples y específicos, pero también parecen estar relacionados así como ciertos colores forman pares recurrentes (amarillo/rojo, blanco/negro, verde/morado oscuro) que luego son vueltos a combinar para formar partes diferentes. Considero que, mientras que algunos *tocapus* parecen ser emblemas de unidades sociopolíticas, es la suma de los atributos anteriormente mencionados lo que comunica la constelación de conceptos dentro de un emblema o cualquier tipo de *tocapu*.

El enfoque aditivo ofrece una herramienta que también puede aplicarse al revés, para deconstruir los *tocapus* en capas de elementos, configuraciones y colores superpuestos. Analizar de esta manera los rombos concéntricos en la prenda (Figs. 38a, b) resalta las analogías con las relaciones y paradigmas espaciales del propio Imperio Inca. Aunque los rombos no están dentro de un cuadrado o rectángulo como los tocapus en las túnicas de élite, pertenecen al mismo sistema de representación, y pueden ser tomados como un ejemplo de cómo se puede construir significados de manera gráfica y lógica en el código de los *tocapus*.

Conclusiones

La vestimenta de la élite inca no puede ser investigada sin hacer referencia a todo el rango de atuendos de la época que han sobrevivido en el tiempo. Al comparar con un conjunto de tejidos sencillos y lujosos de todos los tipos, las similitudes se hacen aparentes, así como las diferencias. El código de vestido por el cual la élite hacía visible sus lazos de sangre se basaba en jerarquías de valor que eran inherentes a los materiales, los colores, la labor y los signos culturales. Las prendas reales exhiben rasgos valiosos, y el Sapa Inca controlaba el código de vestido a través de ordenanzas estrictas. Por otro lado, el Sapa Inca también creaba *tocapus*: Viracocha Inca, el octavo Sapa Inca, es caracterizado como un creador de *tocapus*. El control del contenido del sistema de signos, así como quién podía lucir *tocapus*, ofrecía a los gobernantes otro medio de solidificar la organización y las jerarquías imperiales en las que se basaban su poder y prestigio.

Agradecimiento: A los colegas y al personal de los museos que me ayudaron con la investigación. Igualmente, me gustaría agradecer a la Seiz Foundation, que hizo posible mi viaje a América del Sur para hacer la investigación en los museos del Perú.

◀ Fig. 38. El enfoque aditivo, en este caso ilustrado mediante un rombo, implica que los conceptos vinculados con los elementos y las configuraciones de los *tocapus* también son aditivos.
b) Representación de los rombos en textil. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 39. Túnica colonial, 53,3 x 58 cm; parte media o tunila del siglo XVI. Los tocapus en esta túnica colonial están compuestos de elementos y configuraciones que son comparables con los tocapus incas. Algunos elementos figurativos, como caracoles y serpientes, pueden ser innovaciones coloniales. Imagen cortesía de Heritage Auctions.

◀ Manto paracas. Se representa una serie de personajes antropomorfos que portan una cuadla y sujetan una cabeza trofeo en las manos. Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Notas

En la cuna de los imperios

1 Véase por ejemplo la anterior entrega – Señores de los reinos de la Luna – consagrada a la organización de la sociedad y del poder en los Andes prehispánicos (Makowski, 2008).

2 Consúltese los artículos de Prado y Makowski en este volumen.

3 Silverman, 2009.

4 [illegible]

5 [illegible]

6 [illegible]

7 [illegible]

8 [illegible]

9 [illegible]

10 [illegible]

11 La importancia del Tahuantinsuyu de los incas [illegible]

12 [illegible]

13 [illegible]

14 [illegible]

15 [illegible]

16 [illegible]

17 [illegible]

18 [illegible]

19 [illegible]

20 [illegible]

21 [illegible]

22 [illegible]

23 [illegible]

24 [illegible]

25 [illegible]

26 [illegible]

27 [illegible]

28 [illegible]

29 [illegible]

30 [illegible]

31 [illegible]

Los hombres guerreros y las mujeres alfareras: cambios sociales tras el ocaso de Chavín

1 Tello, 1929, 1942.

2 Larco, 1941.

3 Shady, 2009; Shady y Leyva, 2003 *inter alia*.

4 Véase por ejemplo el caso del valle de Palpa (Reindel, 2009).

5 Estas zonas altoandinas han conocido también sorprendentes desarrollos, véase por ejemplo Núñez (2008).

6 Véase el amplio repertorio de aportes en Kaulicke y Dillehay (2008, 2009). En cuanto a la cronología absoluta la existencia de Plateau Hallstatt en la curva de calibración (causada por el decrecimiento de valores de concentración del isótopo C-14 en la atmósfera) impide llegar a conclusiones convincentes acerca de la subdivisión de la secuencia de Chavín y del Horizonte Temprano, y en particular en cuanto a la fecha del ocaso del templo. El postulado de retroceder la fecha del abandono del templo aproximadamente hacia 500 cal. a. de C. sigue aún tan hipotético como la fecha anteriormente aceptada de 200 cal. a. de C.

7 Burger, 1998; Burger y Asaro, 1993; Burger et al., 2000.

8 Véase Carrión, 1998; Makowski y Castro de la Mata, 2008.

9 Conklin, 1978, 1983.

10 Chavone, 2006.

11 Collier, 1955; Wilson, 1988, 1997; Ghezzi y Pozorski, 2003; Chicoine, 2006; Ghezzi, 2006, 2007, 2008a.

12 Bonavia, 1996.

13 Topic y Topic, 1987, 1997 a, b; Ghezzi, *op. cit.*; Chamussy, 2009.

14 Rowe, 1963; Massey, 1986; Chamussy, 2009; Valdez, 2010.

15 Makowski, 1997, 2005a; Castillo y Holmquist, 2000.

16 Estilo emparentado con Salinar; Ghezzi, 2008 a, b.

17 Makowski, 2005a.

18 Hocquenghem, 1987: 116-123.

19 Verano, 1995, 2001 a, b.

20 Proulx, 1989; Drusini y Baraybar, 1991; Verano, 1995, 2001 b; Valdez 2010.

21 Chacón, 2009; Proulx, 2006: 87-88.

22 Proulx, *op. cit.*: 88-91; Makowski, 2000.

23 Por ejemplo Morgan, 1988; Proulx, *op. cit.*: 40; Doyon, 2006.

24 Por ejemplo Proulx, *op. cit.*: 102-109.

25 Makowski, 2000.

26 Proulx, 2006: 115-118, pl.16-18.

27 *Ibid.*: 102-115.

28 Topic y Topic, 1987, 1997 a, b.

29 Arnold y Manesh, 2003.

30 Zuidema, 1997: 215-236.

31 Carman y Harding, 1999; Anglim *et al.*, 2003; Trigger, 2003; Mc Dermott, 2006; Hamblin, 2006.

32 Massey, 1986.

33 Andrzejewski (Andreski), 2003 *inter alia*; Hamblin, 2006; Chamblin y Dacey, 2002.

34 Lechtman, 1984, 1999.

35 Lechtman, 1984, 2002.

36 Las características que atribuyen de sobrenat se desprenden de la comparación de los cocosos rituales de la frondosa iconografía moche con las informaciones etnohistóricas (Hocquenghem, 1987; Quilter, 2002).

37 En Paracas, Tello (1959) y Mejía Xesspe (Tello y Mejía Xesspe, 1979; Mejía Xesspe *et al.*, 2009; véase también Paul, 1991) al excavaron tres agrupaciones muy densas de entierros humanos. Dos de ellas, intactas, estaban ubicadas en el centro del asentamiento de élite del Cerro Colorado, elevación que domina la bahía de Paracas. La tercera agrupación, muy afectada por los huaqueros, llamada Arena Blanca o Cabeza Larga, se situaba en el medio de la segunda mitad del asentamiento, dispuesta como un anfiteatro en las pendientes suaves y arenosas de la parte alta de la playa. Tello y Mejía Xesspe distinguieron dos fases que corresponderían a poblaciones y tradiciones culturales diferentes: Paracas Cavernas y Paracas Necrópolis. No obstante, la revisión de sus notas de campo y del material arqueológico recuperado sugiere una ocupación larga, continua sin rupturas y cambios dramáticos. Tanto en los entierros de la fase Cavernas como Necrópolis predomina la característica cerámica monócroma de estilo Topará. También hay imitaciones y probables importaciones de otros estilos de los valles de Pisco a Ica. Tello prefirió ilustrar su descubrimiento con bellos ejemplares de botellas decoradas con incisiones y con pintura resinosa aplicada poscocción que no fueron halladas en Paracas, sino en el vecino valle de Ica. La forma de entierros varía a lo largo del tiempo. En la fase más antigua predominan los entierros múltiples en amplias cámaras con forma de botella cavadas parcialmente en la roca y/o en arena consolidada y firme. Una cámara así también de construirse, así que muchos entierros se realizaban de manera provisional en fosas cavadas alrededor de su futura entrada. Queda clara la intención de reunir el número mayor posible de individuos, posiblemente emparentados, en un solo lugar. Posteriormente durante la fase Necrópolis se popularizaron los entierros individuales en una fosa tallada simple, cavada en arena. En este caso también se observa la tendencia a agrupar fardos con difuntos de diferentes edades, probablemente también emparentados, lo más cerca posible unos de otros.

38 Cárdenas, 1999; Makowski, 2002a, 2009a.

39 Véase por ejemplo el artículo de Peters en este volumen.

40 Massey, 1986, 1992; Wallace, 1986.

41 Stothert y Ravines, 1977; Magnitta y Pinedo, 2009.

42 Véase por ejemplo la discusión del tema en Llanos (2009) y las propuestas de Canziani (2009) acerca del trasfondo social de la «revolución urbana» en los Andes.

43 Compárese por ejemplo para la Europa medieval: Pastón (1996), Gordon y Marshall (2000) y Cumont (2003) para el Mediterráneo romano.

44 Las dificultades para definir espacios residenciales en las estructuras de posible función palaciega en los Andes, el hecho de que estas se confundan con estructuras ceremoniales (véase Makowski y Hernández en este volumen), y la abundancia de ajuares funerarios (véase Makowski, 2008a, by Peters en este volumen) lo indican con claridad.

45 Paul, 1990, *inter alia*, véase también Peters en este volumen.

46 Lechtman, 1984, 2002.

47 Véase artículo de Peters en este volumen.

48 Por ejemplo, Schaedel, 1980 y desde la perspectiva de Gordon Childe, Canziani (2009). Véase el resumen de la discusión en Makowski 2008b, d. Sobre la relación entre la organización espacial de los asentamientos y la interpretación de la organización política, véase la discusión en Smith (2003).

49 En los periodos Inicial, Intermedio Temprano (Lima Medio y Tardío) y Horizonte Tardío (respectivamente Makowski, 2008 d).

50 Chincha: Canziani, 2009; Topará: Samaniego en este volumen. Smith, 2003 *inter alias*.

51 Véase la discusión en Silverman, 2009.

52 Burger, 2008a; Chapdelaine y Pimentel, 2008.

53 Paul, 1990.

54 Shady y Leyva, 2003; Burger, 1993a, 2008a; Burger y Makowski, 2009; Canziani, 2009; Gavazzi, 2009.

55 Tello y Mejía Xesspe, 1979.

56 Makowski, 2005b; véase también Peters en este volumen.

57 Peters, 1997; Silverman, 2009.

Curacas y guerreros en la costa sur del Perú

1 Siguiendo a Silverman (1993: ix), excepto cuando se cita a otros, Nasca (con «s») se refiere específicamente a la cultura arqueológica. Nazca (con «z») designa el área geográfica que abarca la cuenca del río Grande de Nazca, el río específico y la ciudad actual. Silverman ha defendido esta convención ortográfica para evitar la confusión semántica, y yo seguiré su ejemplo en este capítulo.

2 Los chamanes son expertos religiosos a tiempo parcial cuyo poder deriva de su carisma personal. Actúan como intermediarios entre los humanos y las fuerzas espirituales de la naturaleza, valiéndose a menudo de sustancias alucinógenas para acceder a un estado de trance con sus propósitos. Estos especialistas también llevan a cabo rituales para la curación de víctimas aquejadas por enfermedades y lesiones, y practican la adivinación para predecir el desenlace de los acontecimientos. Estos rituales suelen estar acompañados de música y danza, y también suponen la ingesta de bebidas alcohólicas.

3 Para una visión general sobre los geoglifos se debe consultar: Silverman y Proulx, 2002: cap. 7; también Reinhard, 1996; Aveni, 1990, 2000; Haddingham, 1987; Reiche, 1974, 1985; *inter alia*.

4 Tello, 1928. Véase también Tello, 1959; Tello y Mejía, 1979.

5 Menzel *et al.*, 1964: 19.

6 Véase Menzel *et al.*, 1964 para la seriación completa del estilo Paracas.

7 Isla *et al.*, 2003.

8 Reindel, 2009: 446.

9 Tello, 1959; Tello y Mejía, 1979.

10 Paul, 1990.

11 Orefici, 2006: 183; véase también Silverman, 2000.

12 Peters, 1997; Proulx, 2008: 568.

13 Para las fotografías, el análisis y la descripción de los cráneos deformados de Paracas, véase Pozo Flórez, 1988 y Weiss 1961.

14 Véase Lewis, 1999; Jafalerndo y Marfon, 1993; Sharon, 1978.

15 Peters, 1991.

16 Franco, 2001.

17 Massey, 1991: 323-327.

18 Entre las mejores fuentes sobre las trepanaciones en Paracas y Nasca se encuentran Weiss, 1958 y Lastres y Cabieses, 1960.

19 Entre los nuevos motivos que surgen en el repertorio de Nasca Temprano están las innovadoras formas y variaciones de seres míticos antropomorfos, el pájaro horrendo y muchos animales y aves, criaturas marinas y flora. El Ser Ocelado desaparece y es sustituido, o tal vez se transforma, en el ser mítico antropomorfo.

20 Proulx, 2006; Haeberli, 2001.

21 Silverman y Proulx, 2002: 103.

22 Para información sobre el sitio de Cahuachi debe consultarse: Silverman, 1993; Orefici y Drusini, 2003; Orefici, 1993; Silverman y Proulx, 2002.

23 La mejor argumentación sobre las peregrinaciones en Nasca se puede consultar en Silverman, 1991. Véase también Silverman, 1993, 1994.

24 Orefici, 2006: 183; Orefici y Drusini, 2003: cap. 3.

25 Para las fotografías de varias ofrendas descubiertas en Cahuachi, véase *Life Magazine*, 1999.

26 Orefici, 2006: 183; véase también Silverman, 2000.

27 Véase Dobkin de Ríos, 1982; Dobkin de Ríos y Cárdenas, 1980.

28 Franco, 2001.

29 Silverman (2000: 278) recurre al manuscrito de Huarochirí para proponer una analogía conceptual entre los restos momificados (cabezas trofeo) y la fertilidad de los cultivos, entre los ancestros como guardianes y los proveedores de la fertilidad.

30 Proulx, 2001: 135.

31 Browne *et al.*, 1993.

32 Vaughn, 2009.

33 Vaughn *et al.*, 2006; Vaughn y Neff, 2000.

34 Reindel e Isla, 2001; Reindel e Isla, 2006: 173.

35 Reindel, 2009: 452.

36 Véase sobre todo Silverman, 1993; Orefici y Drusini, 2003; Valdez, 1998.

37 Para ejemplos, véase Lavalle, 1986; Shimada, 2006; Rickenbach, 1999.

38 Véase Silverman y Proulx, 2002, cap. 7; Reinhard, 1996; Aveni, 1990, 2000; Haddingham 1987; Reiche, 1974, 1985.

39 Johnson, 2009; véase también Johnson, 1999.

40 Silverman y Proulx, 2002, cap. 7, especialmente el resumen de la página 192.

41 Lambers, 2006 (sobre todo las páginas 101-106), 2009.

42 Silverman, 1990.

43 Silverman, 1993: 326-327; Orefici y Drusini 2003: 121-134; Silverman y Proulx, 2002: 249-252.

44 Orefici, 2006: 183.

45 Petersen, 1980.

46 Silverman, 1987.

47 Blagg, 1975.

48 Carmichael, 1988: v. Este autor admite el concepto de sistema de gobierno de curacazgos compuesto por varias sociedades autónomas que compartían la misma cultura.

49 Reindel, 2006: 173.

50 Isla, 2009: 131.

51 *Ibid.*

52 Reindel, 2006: 173.

53 Schreiber y Lancho, 1995: 250; véase también Schreiber y Lancho, 2003, cap. 9.

54 Blagg, 1975.

55 Para ver más imágenes de mujeres se puede consultar Lavalle, 1986, páginas 126-129; Shimada et al., 2006, láminas 66 y 67; Rickenbach, 1999, láminas 113-126; para figurinas femeninas véase Morgan, 1988 y Spellbauer, 1972.

56 Para una selección visual de las vasijas de Nasca Tardío con figuras masculinas véase Lavalle, 1986, páginas 136, 138 y 141; Rickenbach, 1999, ilustraciones 137, 135, 137, 154, 160-163; Shimada et al., 2006, láminas 63, 68, 69, 81, 82, 135 y 139; *inter alia*.

57 Para usuarios noche uso véanse véase Donnan, 2004.

58 Véase Proulx, 2006.

59 Reindel, 2009: 455.

60 Véase Proulx, 1994.

61 Kroeber, 1937.

62 Proulx, 2000; Haeberli, 2001.

63 Haeberli, 2006.

64 Pattison, 1993; Proulx, 1994.

65 Knobloch, 2002.

66 Isbell, 1983; Isbell y Cook, 2002.

67 Isbell y McEwan, 1991; Isbell y Schreiber, 1978.

68 Silverman y Proulx, 2002: 275; Menzel, 1964: 23 y siguientes.

69 Anders, 1990: 38-39; Anders *et al.*, 1998.

70 Silverman y Proulx, 2002: 276; Menzel, 1964: 46-47.

71 Schreiber, 1999.

72 Silverman y Proulx, 2002: 273-274.

El surgimiento del urbanismo en Tiwanaku y del poder político en el altiplano andino

1 Janusek, 2008; Janusek y Plaza, 2006, 2007.

2 Portugal Zamora, 1941.

3 Smith, 2009.

4 Bennett, 2007a, 2007b.

5 Ohnstad, 2005.

6 *Ibid.*

7 Lemuz y Bandy, 2004.

8 Janusek, 2006, 2007.

9 Ponce, 1980.

10 Benitez, 2007a; Vranich y Benitez, 2009.

11 Ponce, 1981.

12 Benitez, 2007a, 2007b.

13 Janusek, 2008; Kolata, 1993.

14 Benitez, 2009. Véase también el artículo de Vranich en este volumen.

15 Posnansky, 1945.

16 Benitez, 2009.

17 Kolata, 1993; Manzanilla, 1992; Vranich, 2002.

18 Kolata, 1993.

19 Vranich, 1999.

20 Kolata 1993; Kolata y Ponce, 1992.

21 Protzen y Nair, 2002a.

22 Janusek, 2006, 2007.

23 Ponce *et al.*, 1971.

24 Janusek, 2003.

25 Protzen y Nair, 2000.

26 Janusek, 2006.

27 Kolata, 1986.

28 Janusek, 2004; Kolata, 1993.

29 Ponce, 1981.

30 Kolata y Ponce, 1992.

Vestido, arquitectura y mecanismos del poder en el Horizonte Medio

1 Véase la comparación en Trigger, 2003: 104-113, Fig. 6.2.

2 Korpisaari y Pärssinen, 2005.

3 Véase los artículos de Franz y Young-Sánchez en este volumen; Stone-Miller, 1992 inter alia.

4 En este artículo conservamos la grafía Tiwanaku cuando nos referimos al topónimo, en concordancia con la cartografía boliviana, pero empleamos 'tiahuanaco' al hablar de la cultura y del estilo, conforme con las recomendaciones de los lingüistas.

5 Ponce, 1964; Makowski, 2001, 2002b, 2009b; véase también los artículos de Vranich y Janusek en este volumen.

6 Kolata, 2003, 2004; véase Janusek en este volumen.

7 Kolata, 2003; Vranich, 2009; véase Janusek en este volumen.

8 Kolata, 2003; Young-Sánchez, 2004c; véase Janusek en este volumen.

9 Benítez, 2009.

10 Chávez, 2004. El nombre Yaya Mama (padre y madre en aimara) fue propuesto por la recurrencia de estatuas que representan a hombres y mujeres. Véase también el artículo de Janusek en este volumen.

11 Véase Janusek en este volumen.

12 Kolata, 2003, 2004.

13 Véase Janusek en este volumen.

14 Cook, 1994; Berenguer Rodríguez, 2000; Agüero et al., 2003; Isbell y Knobloch, 2006, 2009; véase la crítica en Makowski, 2001, 2002b, 2009b.

15 Makowski, 2009b; Isbell y Knobloch, 2006, 2009; Bergh, 2009. En primera instancia resulta evidente, desde la perspectiva actual, que el famoso relieve de la Portada del Sol, y en general los diseños de la iconografía tiahuanaco, lejos de constituir un modelo y antecedente, reproducen los motivos originalmente plasmados en el soporte textil, en los vestidos ceremoniales. El repertorio de diseños y convenciones figurativas se estableció en el transcurso de por lo menos siete siglos antes de la fecha estimada para la construcción de la Portada del Sol (Harbeth, 2008). Lo sugiere una serie cada vez más numerosa de evidencias. Entre ellas mencionemos a los textiles fechados mediante C-14, las tabletas de rapé de San Pedro de Atacama y también las evidencias procedentes de sitios arqueológicos formativos del altiplano, correspondientes a las tradiciones Pucará y Q'ea. A la luz de ellas queda claro que los principales componentes y convenciones de la iconografía tiahuanaco se gestaron antes de la construcción de Akapana y Kalasasaya, y también antes de que se haya confeccionado y cubierto de relieves los vestidos de las estatuas antropomorfas y las portadas con frisos figurativos (Young-Sánchez, 2004c). Nos referimos, por ejemplo, al motivo de la cara radiante, circunscrita por un nimbo de plumas figurativas, y a la composición que comprende a varias de estas caras así como a cortejos de personajes con un tocado radiante de plumas de frente o de perfil. Merecen aparte mención también el repertorio de signos que conforman las plumas de los nimbos, los atributos y la decoración del atuendo y del cuerpo de los personajes sobrenaturales, representados de frente o de perfil.

16 Para la fecha es importante la comparación con la iconografía de la cerámica de Pariti, un contexto bien fechado con muestras C-14 (Korpisaari y Pärssinen, 2005). Protzen y Nair (2002b) han demostrado que la Portada fue construida como parte de un recinto.

17 Véase Vranich en este volumen; Conroy y Sampeck, 2003.

18 Tello, 1923; Ponce Sanginés, 1972.

19 Taylor, 1987.

20 Makowski, 2001, 2009b.

21 Posnansky, 1957; Portugal Ortiz, 1998; véase también el repertorio de paletas en Torres (2002): 446.

22 Makowski, 2001.

23 Véase el artículo de Ziółkowski en este volumen.

24 Zuidema, 2009; Albarracín Jordán, s.f., 2003.

25 Zuidema, 2009; véase también otra lectura del friso en Makowski, 2008. Para Benítez (2009), las caras entrelazadas por una serpiente monstruosa remitirían a fechas de observaciones astronómicas en Kalasasaya.

26 Cook, 2004a; Knobloch, 2002, ms 2; Isbell y Knobloch, 2006, 2009.

27 Ochatoma y Cabrera, 2000b, 2002.

28 Harbeth, 2008.

29 Para los hallazgos en Pariti véase Korpisaari y Pärssinen, 2005.

30 Véase el artículo de Knobloch en este volumen y ms 2.

31 Véase el artículo de Young-Sánchez en este volumen.

32 Isbell, 2008a; Isbell y Cook, 2002.

33 Isbell, 2008b: 23-44.

34 Ochatoma, 2007; Ochatoma y Cabrera, 2001 a; Cook y Benco, 2001.

35 Véase por ejemplo el calendario conquista descrito por Molina, 1989 y Guamán Poma (1993), entre otros cronistas.

36 Isbell, 2008a, b.

37 Pérez, 2008.

38 Cook, 2001 a.

39 Lechtman, 2003; Lechtman y Mc Farlane, 2006. Shimada (1999) cree que el conocimiento del bronce arsenical llegó a Lambayeque desde Tiahuanaco, por intermedio de Huari y Pachacámac.

40 Oakland y Fernández, 2001; Bergh, 1999, 2009.

41 Ochatoma, 2007.

42 Knobloch, 2000, 2001.

43 Makowski, 2001, 2002b, 2009b.

44 Menzel, 1964; Ravines, 1968; Anders, 1986; Knobloch, 1983, 1991 a, 2001; Castillo, 2001.

45 Kaulicke, 2001; Millones, 2001: 341, 363, 367, 387, 395, 421, 423, 429; Vallejo, 2010, Fig. 2; Uceda, 1972.

46 Carrión Cachot, 1959; Menzel, 1968a, b; Shady, 1982; Guerrero y Palacios, 1994.

47 Wari: Cook, 1994; Knobloch, 2008. Conchopata: Ochatoma, 2007; Ochatoma y Cabrera, 2001 a; Isbell y Knobloch, 2006, 2009.

48 Nasca (por ejemplo, Pacheco): Cook, 1994; McEwan, 1996; Ica: Menzel, 1964, 1968a, 1968b; Pisco: Anders, 1990; Anders et al., 1994.

49 Castillo et al., 2008: Fig. 22; Sir Rucabado, 2008, 2009.

50 Pacheco: Cook, 1994. Maymi: Anders, 1990; véase también Ravines, 1968.

51 Véase, por ejemplo, los casos de Viracochapampa: J. Topic, 1991; T. Topic, 1991; Topic y Topic, 1986. Para Pikillacta: Glowacki y McEwan, 2001; Glowacki, 2005a. En Cerro Baúl: Williams y Nash, 2002.

52 Franco y Paredes, 2001; Kaulicke, 2001.

53 Menzel 1964, 1968a, b.

54 Castillo et al., 2008; Rucabado, 2008, 2009.

55 Isbell y Cook, 1987, 2002; Isbell, 1991a, inter alia; Schreiber, 1992.

56 Anders, 1986, 1991; McEwan, 2005b; Schreiber en este volumen.

57 Isbell, 2001a, b, 2006, 2009.

58 Lyon, 1979; véase artículo de Knobloch en este volumen.

Señores y reyes en los Andes o del concepto y atributos del soberano andino

1 En el presente texto se muestran, de manera resumida, algunas ideas que han sido expuestas con mayor detalle en otros escritos, en especial en Ziółkowski, 1997a.

2 Betanzos, 1987: I p., cap. VI, p. 23.

3 Véase Shady, 2000, 2006; Haas et al., 2001; Haas y Creamer, 2001, 2006; Burger, 1992; Makowski, 2008a; Vega Centeno, 2008 y otros.

4 Véase Makowski, 2008, 2010; Fash, 2010; Castillo, 2010; Donnan, 2010; Shimada, 2010.

5 Isbell, 2008; Schreiber, 2001a; Lumbreras, 1999; Janusek, 2008; Stanish, 2001, 2003; Albarracín Jordán, 2003.

6 Betanzos, 1987: I p., cap. VI, p. 22-23.

7 «un señor destos de la nación changa que se decía Uscovilca el cual era señor de mucha suma de gente e tenía seis capitanes muy valerosos sus sujetos (...) este Uscovilca como tuviese noticia que en el Cuzco residía Viracocha Ynga y que se intitulaba de mayor señor aquí siendo él más poderoso de gente y intitulándose él señor de toda la tierra pareciéndole que era bien ver qué poder era el de Viracocha Ynga y (...) que él ansí mismo con dos capitanes de los suyos y con la gente que le quedase fuese (...) derechamente a la ciudad del Cuzco y que desta manera sería señor de toda la tierra y que él de su mano sujetaría a Viracocha Ynga ...» (Betanzos, 1987: I p., cap. VI, p. 22-23.). Véase también Rostworowski, 1983: 134 y ss.; Millones, 1987: 105 y ss.

8 Uscovilca mandó a dos mensajeros para anunciar su decisión: «por los cuales le enviaba a decir que le diese obediencia como a señor que era donde no que se aparejase que él le iba a hacer guerra. E que pensaba darle batalla e sujetarle que le hacía saber que él quedaba en Vilcacunga que es siete leguas de la ciudad del Cuzco e que sería bien en breve con él ...» (Betanzos, 1987: I p., cap. V, p. 22-24).

9 Para más detalles sobre este aspecto véase, entre otros, Ziółkowski, 1997a passim.

10 Véase entre otros Rostworowski, 1983; Szemiński, 1987; Martínez Cereceda, 1995.

11 Jan Szemiński interpreta este nombre de la manera siguiente: «Viracochaqa Inqan Yupanqui es diferente de todos los demás nombres de los reyes incas apuntados por don Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua. El rey, su Yupanqui, está descrito con Inqa-n, su Inca, de Viracocha, es decir rey que le pertenece a Viracocha. Es importante que el texto no dice Wira Qucha, sino Wira Qucha-N, donde la terminación - N funciona más o menos como el artículo del castellano. La diferencia entre wira qucha y Wira Qucha-N es como entre dios y El Dios en castellano. Si admito, como lo admito en Viracocha y sus otros, que Viracocha es el cuzqueño equivalente de una imagen de dios como creador, abastecedor de vida, ordenador del mundo, entonces un rey llamado Viracochaqa Inqan Yupanqui actúa en nombre de la divinidad mayor posible.» (Jan Szemiński carta del 5 de junio de 2010. Véase también Szemiński, 1997).

12 Comparto la opinión de Szemiński y otros autores de que este «imperio» modelo pudo haber sido el de Tiahuanaco. A los argumentos esgrimidos a favor de esta tesis se podría sumar otro más, referente al tipo de poder del que pensaba valerse Viracocha Ynga, un poder basado en sus funciones religiosas y ceremoniales mas no militares: «Viracocha Ynga (...) estaba muy quieto de aquella nombra [el desafío lanzado por Uscovilca, señor de los chancas] porque él no hacía guerra a nadie ni procuraba tomar ni sujetar a nadie ...» (Betanzos, 1987: I p., cap. VI, p. 24). De lo que sabemos actualmente de Tiahuanaco el sitio epónimo era principalmente un lugar de ceremonias y peregrinajes, un capital de carácter religioso, algo que aparentemente ambicionaba resucitar Viracocha Inca.

13 Considero el mito no solo por su connotación puramente religiosa, sino también (o sobre todo, en referencia al tema debatido) como modelo o agente legitimador de actitudes y decisiones concretas en el campo sociopolítico; entre otras, las que toma el soberano.

14 Palabras de Atoc dirigidas a los emisarios de Atahualpa (Murúa, 1962: I p., cap. 48, p. 139).

15 Para más detalles sobre la «elección divina» del Sapa Inca véase Ziółkowski, 1997a: 126 y s.

16 «Dicen que antes que [Pachacuti] fuese señor, yendo a visitar a su padre Viracocha Inca que estaba en Sacsahuana, cinco leguas de Cuzco, al tiempo que llegó a una fuente llamada Susurpuquio, vió caer una tabla de cristal en la misma fuente dentro de la cual vió una figura de indio en la forma siguiente: en la cabeza del colodrillo della, a lo alto le salían tres rayos muy resplandecientes a manera de rayos del Sol los unos y los otros; y en los encuentros de los brazos unas culebras enroscadas; en la cabeza un llauto como Inca y las orejas horadadas y en ellas puestas unas orejeras como Inca. Salíale la cabeza de un león por entre las piernas y en las espaldas, otro león; los brazos de cual parecían abrazar el un hombro y el otro y una manera de culebra que le tomaba de lo alto de las espaldas abajo. Y que así visto el dicho bulto y figura, huyó a huir Inca Yupanqui, y el bulto de la estatua le llamó por su nombre de dentro de la fuente, diciéndole: "Ven acá hijo, no tengas temor, que yo soy el Sol vuestro padre, y se que habeis de sujetar muchas naciones: tened muy gran cuenta conmigo de me reverenciar y acordaos en vuestros sacrificios de mi", y así desapareció el bulto y quedó el espejo de cristal en la fuente, y el Inca le tomó y guardó; el cual dicen de grata veía todas las cosas que quería. Y respecto desto mandó hacer, en siendo señor y teniendo posible, una estatua con figura del Sol, ni más ni menos de la que en el espejo había visto» (Molina, el Cuzqueño, 1916: 17-19).

17 Veamos al respecto esta declaración tiene chamanismo de un campesino aimara: «Un hombre puede ser mago únicamente después que ha sido tocado por el Rayo. Dios está en la luz del rayo, si no fuera por Dios, el rayo lo mataría (...). Por eso es que decimos que un mago es un hombre escogido por Dios» (Tschopik, 1968: 274).

18 Betanzos, 1987: I p., cap. XXIII, p. 119.

19 Betanzos, 1987: I p., cap. XXIII, cap. VIII: 31-32.

20 Guamán Poma, 1980: fol. 399, p. 263.

21 Betanzos, 1987: II p., cap. VI, p. 221.

22 Sarmiento, 1906: cap. 63, p. 112.

23 «Dicen [Mango Capac] empezaron los ídolos guauquis, que era un ídolo o demonio que cada inga elegía para su compañía, y le daba oráculo y respuesta; deste fue ídolo guauquis el pájaro indi» (Sarmiento, 1906: cap. 14, p. 42; 1965: 219-220).

24 «Como el Ynga pelea con su enemigo de encima de la andas. Tira con piedras de oro (...) de su pillos ... a su contrario» (Guamán Poma, 1980: fol. 332-333, p. 304-307. Véase también Ziółkowski, 1983 passim). Dicho sea de paso, esta actitud del soberano en el curso de las batallas era bien distinta de los conceptos españoles al respecto. Abriendo un paréntesis, se podría decir que las consideraciones de tipo religioso-ritual influyeron de manera sensible sobre el comportamiento de Atahualpa en Cajamarca en el momento del ataque de los españoles contra su séquito. Como lo describen varios testigos oculares de los hechos, durante todo el asalto, el inca no hizo ni el menor intento de escaparse (aunque tuvo suficiente tiempo al menos para intentarlo), ni siquiera se movió cuando uno de los soldados españoles le descargó una estocada desviada en el último momento por Francisco Pizarro (Xerez y Sancho, 1917: 58; Hemming, 1970: 42): un «Hermano» de Illapa no podía comportarse como cualquier humano.

25 Betanzos, 1987: II p., Cap. VI, p. 220. El énfasis es del autor.

26 «Vsaron los Indios nombrar ciertas estatuas, ó piedras en su nombre, para que en vida y en muerte se les hiciese la misma veneración que á ellos. Y cada ayllo, ó linaje tenía sus ídolos, ó estatuas, de sus Yngas, las que le llevaban á la guerra y sacaban en procesión para alcanzar agua y buenos temporales y les hacían diversas fiestas y sacrificios. Destos ídolos vuo gran suma en el Cuzco, y en su comarca entiéndese que á cesado del todo, ó en gran parte la superstición de adorar estas piedras después que se descubrieron. Que fué la primera de Ynca Roca, cabeça de la principal parcialidad de los Yngas de Hanan Cuzco ... Y por su orden le sucedieron Yáhuarhuaqui, Viracocha Ynca, Pachacuti Ynca, Topa Ynca Yupanqui, Huayna Cápac, Huáscar Ynca. De la parcialidad de Urin Cuzco se cuenta el primero, Cinchiroca, tras el Cápac Yupanqui, Lluqui Yupanqui, Maytacápac, Tarco Huamán. El principio que estos indios señalan dicen haber sido Mango Cápac, que después del diluvio dicen auer sido progenitor y Padre de las gentes, y que éste salió por una ventana en el pueblo de Tambo. Y dicen murió después convertido en piedra á la qual hazían gran veneración.» (Polo de Ondegardo, 1906: 210).

27 Betanzos, 1987: I p., cap. 16 p. 78. El énfasis es del autor.

28 «Sacrificaban a la luna, dios de las mugeres, y corenas la coya a sacrificar con sus hechiseras; como el Ynga haziendo sus oraciones, pedía lo que quería» (Guamán Poma, 1980: fol. 263, p. 236).

29 Si como la mayoría de los cronistas prevalece la opinión de que el «modelo» para cada coya era la mítica Mama Ocllo, las cosas difieren mucho en la versión presentada por Guamán Poma: «(...) Mama Uaco. Esta dicha muger dicen que fuera gran hechicera, ydólatra, hechisera, el qual hablaua con los demonios del ynfierno

y haría serimonias y hechizerías. (…) y con ello lo engañó a los dichos yndios. Primero fue engañado del Cuzco (…) Y así fue obedecida y servida esta dicha señora Mama Uaco y así le llamaron Coya y reyna del Cuzco. Dizen que se echaua con los hombres que ella quería (…) y supo por suerte y demonio quedaua empreñada un hijo y que el demonio le enseñó que pariese el di ch niño y que así le mostrase a la gente (…) y que lo publicase que avía de salir de Pacari Tambo un Capac Apo Ynga soy llamado Mango Capac Ynga, hijo del sol y de su muger la luna y criatura de hacerios (Guaman Poma, 1980: fol. 81-82, p.74-75). Véase la discusión sobre este tema en: Ziółkowski, 1997a: 179-181.

30 Guamán Poma, 1980: fol. 376-379, 350-351.

31 Pizarro, 1986 [1571]: Cap. X, 32-33.

32 Pachacuti Yamqui, 1993: fol. 32v, p. 246. El énfasis es del autor.

33 Betanzos, 1987: I p., cap. 27, p. 131.

34 Cabello Valboa, 1951: III p., cap. 20, p. 357.

35 *Ibid.*, 357-358.

36 Murúa 1962: I p., cap. 34, p. 90 y ss.

37 ... en su defensa vecinos del Cuzco» (Murúa, 1962: I p., cap. 34, p. 91.

38 «y assí el Mihi començo a caminar por la Pampa con la figura del sol hacia do estaba la gente del exército de los orejones. Viendo esto Huayna Capac, y que los orejones tenían razón de amotinarse, pues forçados de hambre lo hacían, y que si quería por fuerça ympedillos el viage sería negocio dificultoso, y según su resolución aquellos [illegible], acordó, como prudente, [illegible] por medios suaves, y [illegible] todas la huacas que allí en Tomebamba había, y assí salieron en hombros de los yndios más principales del consejo Huayna Capac, y [illegible] (del contexto resulta que era ésta una encarnación de Mama Ocllo) [illegible] y [illegible] ropas para el camino, y de los vestidos que yo tengo [illegible] poco a poco. Oyendo estas razones Mihi y los demás capitanes, condescendiendo a su ruego se bolvió con la figura del sol a Mullucancha y allí, en nombre de la figura de Mama Ocllo, con grandes [illegible], le empeçaron a rogar no fuese, no obstante que la demás gente que estaba fuera de los mejores aparejados para caminar le dában priesa [illegible] que saliese y empeçase su camino, pero allí le entretuvieron hasta que fué casi medio día. Entonces entró Huayna Capac en Mullucancha donde estaba Mihi, que aún no había salido de allí y le habló con palabras de amor: (…)» (*ibid.*, 92-93. El énfasis es del autor).

39 Para más detalles acerca de este papel de la coya véase Ziółkowski, 1997a.

40 «Los Ingas y Señores que fueron destos reinos, tuvieron por costumbre tomar por mujer legítima [a] hija de Señor y de persona principal de muchas, que para el efecto las aplicaba desde muy niñas y las criaban entre la [illegible] y parientes del Inga, y la que salía bien inclinada y de buen parecer y honestidad y más señora en sí, ésta tomaba por mujer y Señora sobre todas, celebrando las ceremonias acostumbradas, hasta el décimo Inga, llamado Topa Inga Yupangui, que fue el primero en que tomó por mujer a su hermana Mama Ocllo, y antes del ninguno lo había usado, aunque la tomaban de la misma generación, mas no hermana.» (Quipucamayos, 2004 [1542]: 372-373).

41 Cobo, 1964: II p., Lib. XII, cap. 10, p. 75.

42 Guamán Poma, 1980: fol. 113: 93.

43 Pero en la práctica religioso-política andina de la época, incluso las palabras de un representante de la divinidad podían ser objeto de investigación y hasta de una condena. Lo que ocurrió al sacerdote del Sol que nombró soberano a Huáscar. Cuando Huáscar y sus principales ayudantes cayeron en manos del ejército atahualpista victorioso, se les hizo un juicio: «Y luego preguntó Quizquiz a Guascar: Quién de estos te hizo señor (…)? Guascar (…) enderezó la plática al sacerdote Chalco Yupangui y le dijo: "Habla tú y responde a Quizquiz a lo que me pregunta!" El sacerdote dijo a Quizquiz: "Yo lo alcé por inga y señor por mandado de su padre Guayna Capac y por ser hijo de coya (que es como decir entre nosotros infanta)." Chalco Chima se indignó y con voz alta llamó al sacerdote engañador y mentiroso» (Sarmiento de Gamboa, 1965: cap. 66, p. 271).

44 Guillén, 1984: 26.

45 ¿Sería a ese procedimiento al que se refería Cieza de León en esta lacónica frase: «El Inga y el [sacerdote mayor] *jugaron* muchas veces a sus juegos? (Cieza de León, 1987: II p., cap. XXX, p. 91). Para más detalles sobre este interesante sistema de combinar la «propiedad privada» de un Sapa Inca, véase Ziółkowski, 1997a: 256 y s., 1997b.

46 Véase la nota 40.

47 Según la clasificación de Classen y Skalnik, 1978: 637-656; Schaedel, 1978 *passim*; Toland, 1987, *passim*; Conrad y Demarest, 1984, *passim*.

48 Ver Ziółkowski, 1983, *passim*. No se revela claro si la misma forma de confirmación funcionaba en el período anterior, cuando, como supongo, el nombramiento del soberano estaba a cargo de la huaca Huanacauri (o uno de sus sacerdotes); ¿quizás ésta era una [illegible] de tipo principalmente religioso?

49 Rostworowski, 1983 *passim*.

50 Aparte de su función de guardia personal del soberano, este destacamento desempeñaba también tareas policíacas en la capital del imperio; véase al respecto la discusión sobre el desarrollo de la rebelión de Apo Gualpaya en Ziółkowski 1997a: cap. 7: 302 y ss.

51 Abriendo un corto paréntesis, se podría considerar (a la luz de este ejemplo y conforme a la óptica andina de la época) a los españoles presentes al lado de *Manco Inca* como sus alabarderos o guardaespaldas extranjeros. Fue exactamente para este fin que el inca intentó utilizarlos, para eliminar a otros candidatos a la mascaypacha y reducir a los rebeldes. Este ejemplo sería posteriormente imitado por los incas de Vilcabamba, quienes utilizaron a los guerreros [illegible] como guardia personal.

52 A título de ejemplo, citemos la objeciones que expresaron los aristócratas incas a la decisión de Túpac Inca Yupanqui de visitar el oráculo de la isla del Sol en el lago Titicaca (Ramos Gavilán, 1976: Ip.,cap.III,pp. 19-21). Véase la interpretación de este episodio y otro similar relacionado con una consulta que Huayna Cápac pidió a Pachacámac en Ziółkowski, 1997a: 86-87.

53 Véase al respecto Ziółkowski, 1997a: 187-189.

54 Betanzos, 1987: II. p., cap. I, p. 207. Este conflicto entre Huáscar y los muertos (es decir, las *panacas*) lo relata también Pedro Pizarro: «Guascar, enojándose un día con los muertos, dixo que los avía de mandar enterrar a todos y quitalles todo lo que tenían, que no avía de aver muertos sino bivos, porque tenían todo lo mejor de su reyno. Pues como tengo dicho que la mayor parte de la gente principal estaua con estos, por los muchos vicios que tenían, allí tomaron odio a Guascar, y dezían que se deseauan benger los capitanes que yuan contra Atabalipa, y otros se hazían con él y a la postre, y por esta causa el Atabalipa pudo bencer (…)» (Pizarro, 1986 [1571]: cap. 10, p. 54).

55 De creerle a Betanzos, si Quizquiz y Chalcochima [illegible] al [illegible] de estos planes de Atahualpa, puesto que este último los comunicó en [illegible] secretos únicamente a su capitán general, Cusi Yupangui: «(…) mandó Atagualpa aparte a Cusi Yupangui y estando los dos solos le dijo: mira Cusi Yupangui que te vuelvas al Cuzco que hagas el cargo que yo hiciera si allí me hallara (…) y ansí mesmo dirás a Chalcuchima e a Quizquiz que despueblen la ciudad del Cuzco y los naturales de contorno del treinta leguas y que luego me los envíe porque de Caxamalca pienso ir al Quito donde pienso edificar nuevo Cuzco y estas gentes que de allí vinieren pueblen en torno del...» (Betanzos, 1987: II p., cap. XVI, p. 250-251). El plan parece algo fantástico (¿despoblar Cusco y su comarca a 30 leguas, casi 180 kilómetros a la redonda?), además puesto aparte el testimonio aislado de Betanzos, no hay otras informaciones de que se hubiera intentado llevar a cabo la orden de despoblar Cusco. Pero el concepto mismo de crear un nuevo centro de poder concordaba perfectamente con la práctica sociopolítica andina de la época, entre otras, así se puede interpretar la retirada de Wiracocha Inca a Caquia Xaquixaguana ante la amenaza chanca: «(…) no soy (Viracocha) parte para resistir a Uscovilca y siendo ansí [illegible] me salí del Cuzco *para mejor poder dar orden* como Uscovilca no me haga deshonra y a los míos mal tratamiento» (Betanzos, 1987: I p., cap. VII, p. 28. El énfasis es del autor). Como han observado otros autores, el simbolismo de fundar lo [illegible] en un nuevo centro de poder andaba de cierta forma lo antecedente relacionados con el centro antiguo. Entonces, pueda ser que el plan de Atahualpa hubiera sido en realidad formulado in extremis, después de su prisión por los españoles, y nunca había sido puesto en realización.

56 Alonso Enríquez de Guzmán, citado en: Porras Barrenechea, 1986: 162.

57 Betanzos, 1987: IIp., cap. IV, p.214, cap. XIX, p. 259.

58 Según Titu Cusi Yupanqui, su padre, Manco Inca, habría indicado a sus súbditos que sigan adorando a las huacas imperiales, incluso bajo un disfraz cristiano (Regalado, 1981: 49 y ss.). No olvidemos la importante ayuda otorgada a los españoles durante el cerco del Cusco por parte de las facciones de la élite inca hostiles a Manco Inca. Desde su ruptura con Manco, en 1537, Paullu Inca era considerado como dirigente de la nobleza cusqueña pro española.

59 Levillier, 1956: 501-502.

La administración del estado inca por medio de los quipus

1 Cieza de León, 1967: 36.

2 Ascher y Ascher, 1997; Conklin, 2002; Urton, 2003.

3 Por ejemplo: Julien, 1988; Murra, 1975a, 1982; Pärssinen, 1992; Pease, 1982; Rostworowski, 2006; Rowe, 1982.

4 Véase Urton, 1994, 2003; Urton y Brezine, 2010.

5 Para descripciones adicionales, diagramas y fotos que detallan los rasgos de composición de los quipus, el sitio en la red del proyecto Khipu Database: <http://khipukamayuq.fas.harvard.edu>.

6 Guaman Poma, 1980.

7 Guaman Poma, 1980: 330 [359].

8 Guaman Poma, 1980: 332 [360].

9 Guaman Poma, 1980: 336 [364].

10 Guaman Poma, 1980: 331 [361].

11 Zuidema, 1982a.

12 Zuidema, 1964; Wachtel, 1977; Pärssinen, 1992.

13 Urton, 2005.

14 Urton, 2005.

15 Véase Urton, 2001.

16 Bauer, 1997.

17 Guaman Poma, 1980: 333 [363].

18 Murra, 1980.

19 Pärssinen, 1992.

20 Urton y Brezine, 2005, 2007.

21 Jiménez Borja, 1973; Villacorta, 2004.

22 Mackey, 1970: 65-66.

23 Mackey, 1970: 79.

24 Para comentarios sobre la seriación de color véase Radicati, 2006: 155-264; Salomon, 2004a: 252-255.

25 Urton, 2005.

26 Urton, 2008.

27 Díez de San Miguel, 1964: 74.

28 Gracias a Helmut Schindler por su ayuda y amable hospitalidad durante nuestra visita de dos semanas al Museum für Völkerkunde, en Munich, en el verano de 2004. También queremos expresar nuestro profundo aprecio a Carrie Brezine, quien nos proporcionó el estudio y análisis estructural inicial del quipu UR28. Brezine era, por entonces, administradora del proyecto Khipu Database. La interpretación y análisis posteriores de dicho quipu, que se ofrecen en estas páginas, se deben al autor.

29 La descripciones tabuladas completas del quipu UR28 y de los otros ejemplos de este conjunto enlazado (UR23, U24, UR27, UR28, UR29 y UR57) se pueden encontrar en la página de Data Tables del sitio en la red Harvard University Khipu Database (véase nota 5 para la dirección electrónica).

30 Véase Pärssinen, 1992: 381-389.

31 Véase Turner, 1996.

Los Señores del Quinto Sol: el poder material e inmaterial en el tahuantinsuyu

1 Por ejemplo, Rowe, 1946; Hyslop, 1984, 1990; Julien, 1993.

2 Una excelente revisión del tema es la de Morris, 2007

3 Por ejemplo, Burger *et al.*, 2007; Malpass y Alconini, 2010.

4 Por ejemplo, Adorno, 1986, 2001.

5 Por ejemplo, Classen, 1993; Urton, 1997; Abercrombie, 1998; Van de Guchte, 1999; Gonzáles y Bray, 2006.

6 Por ejemplo, Verano, 2003; Cummins, 2004; Salomon y Hyland, 2010.

7 Betanzos, 1999.

8 Callapiña *et al.*, 1974.

9 Rowe, 1985.

10 Véase Julien, 2000.

11 Van Dyck y Alcock, 2003.

12 [illegible], 2009.

13 Maffie, 2005.

14 *Ibid.*

15 Murra, 1958.

16 Véase especialmente Bauer, 1998; Covey, 2006.

17 Bauer, 1991.

18 Cabello Valboa, 1951.

19 Bauer y Covey, 2002; Covey, 2006.

20 *Ibid.*

21 Kirchhoff, 1949; Chávez Ballón, inédito.

22 Zuidema, 1964, 1983a.

23 Rowe, 1979a.

24 Van de Guchte, 1990.

25 Bauer, 1998.

26 D'Altroy y Wilkinson, 2009.

27 Van de Guchte, 1999.

28 Rostworowski, 1988.

29 Salazar, 2007.

30 Verano, 2003.

31 Eaton, 1912, 1916.

32 Niles, 1999.

33 Wright y Valencia, 2000; Wright *et al.*, 2006.

34 Burger *et al.*, 2007; Malpass y Alconini, 2010.

35 Raffino, 1983; Williams y D'Altroy, 1998; D'Altroy *et al.*, 2000, 2007.

36 Véase también Alconini, 2010.

37 Acuto, 2010; véase también Gifford (2003) para el tema de ideología y mecanismos de resistencia.

38 [illegible] *et al.*, 2010.

39 Por ejemplo, Connell *et al.*, 2003.

40 Hyslop, 1990.

41 D'Altroy, 2005.

42 Makowski, 2002a, b, 2008.

43 Alconini, 2010.

44 [illegible], 2006.

45 Bauer y Stanish, 2001.

46 Reinhard, 2005; Reinhard y Ceruti, 2009.

47 Por ejemplo, Dransart, 2000a.

48 D'Altroy, 2004.

49 Por ejemplo, Gell, 1998; Mitchell, 2005.

50 Brown, 2001.

51 Dransart, 2006a.

52 Bray, 2009.

53 Ziółkowski, 1997a.

54 Cummins 2000.

55 Por ejemplo, Urton 2003 y su artículo en este volumen.

56 Salomon, 2004.

57 Por ejemplo, Stone-Miller, 2007.

58 Morris, 1987.

59 Abercrombie, 1998.

60 [illegible], 2006.

61 Lechtman, 1984, 2007.

62 Cummins, 2007.

63 Bray, 2009: 364.

Los espacios de poder y el culto de los ancestros en el imperio Huari

1 Isbell, 2001 b: 52.

2 Bonavia, 1991: 343.

3 Lumbreras, 1969; Isbell, 1983; Bonavia, 1991.

4 Isbell, 1991a.

5 González, 1992.

6 Lumbreras, 2007.

7 Castillo, 1999.

8 Williams, 2001.

9 Lumbreras, 2007.

10 Ibid.

11 Isbell, 2001c.

12 Por esta razón Lumbreras (1983) sostiene que el urbanismo huari se origina en Conchopata.

13 Ismael Pérez (2000) reporta el hallazgo de un fragmento de maqueta en piedra [illegible]

14 Isbell, 2001.

15 Ochatoma y Cabrera, 2008a.

16 Las paredes se han conservado hasta una altura de 40 a 60 centímetros.

17 Cook, 2001b; Makowski, 2001, 2002b; Lumbreras, 2007.

18 Benavides, 1984.

19 Solano y Guerrero, 1981.

20 Pérez, 2000.

Plataformas, plazas y palacios en Tiwanaku, Bolivia (500-1000 d.C.)

1 Eliade, 1959.

2 Eliade, 1959: 39.

3 Wheatley, 1971: 478.

4 Fritz y Mitchell, 1984; Wheatley, 1971; Eliade, 1959; Tuan, 1977.

5 Stanish, 2002.

6 Kolata, 1993; Isbell, 2004a.

7 Seddon, 1998; Couture, 2004.

8 Couture, 2002.

9 Bandy y Stanish, c. p.

10 Makowski, 2005a, b.

11 Couture, 2004.

12 Couture, 2004.

13 Kolata, 2003.

14 Estos académicos reconocen que las categorías de «sacerdotes» y «reyes» son creaciones [illegible]

[illegible] sea. Por ejemplo, Couture y Bandy propondrían que los ancestros [illegible]

15 Moore, 1996a.

16 [illegible]

17 Mathews, 2003: 117.

18 Bandy, 2001; Ponce, 1981; Stanish, 2003.

19 Benítez, 2003; Janusek, 2003.

20 Los fechados radiocarbónicos del Proyecto Wila Jawira (Janusek, 2003: Cuadro 3.1) permiten proponer una fecha para su construcción. [illegible]

[illegible]

21 Las escalinatas de la plataforma de Akapana [illegible] (Vranich, 2002).

22 Kolata, 2003: 193; también Janusek, 2003.

23 Couture y Sampeck, 2003: 243, 261; véase también Goldstein, 2003.

24 Goldstein, 2005.

25 Couture y Sampeck, 2003.

26 Vranich, 1999, 2006.

27 Por ejemplo, véase Ponce Sanginés, 1969; Arellano, 1991; Escalante, 1993; Manzanilla, 1992.

28 Protzen y Nair, 1997.

29 Moore, 1996a.

30 El mapa de Adolf Bandelier de 1894, las fotografías de Max Uhle de 1893, la colección [illegible] fueron la base para modelar e incorporar la arquitectura faltante.

31 Protzen y Nair, 1997.

32 Posnansky, 1945.

33 Arnold, 1991; Benítez, 2005; Dearborn et al., 1998; Zuidema, 1982b; Ziółkowski, 1989; Urton, 1981, 1988.

34 Gasparini y Margolies, 1980; Protzen y Nair, 2002a.

35 Posnansky, 1945.

36 Martín de Murúa (1987 [1611-16]: 38-39) describe un palacio inca denominado «El palacio real ... tenía dos magníficas portadas [illegible]

ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE EDITAR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2010
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACÁ
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERÚ